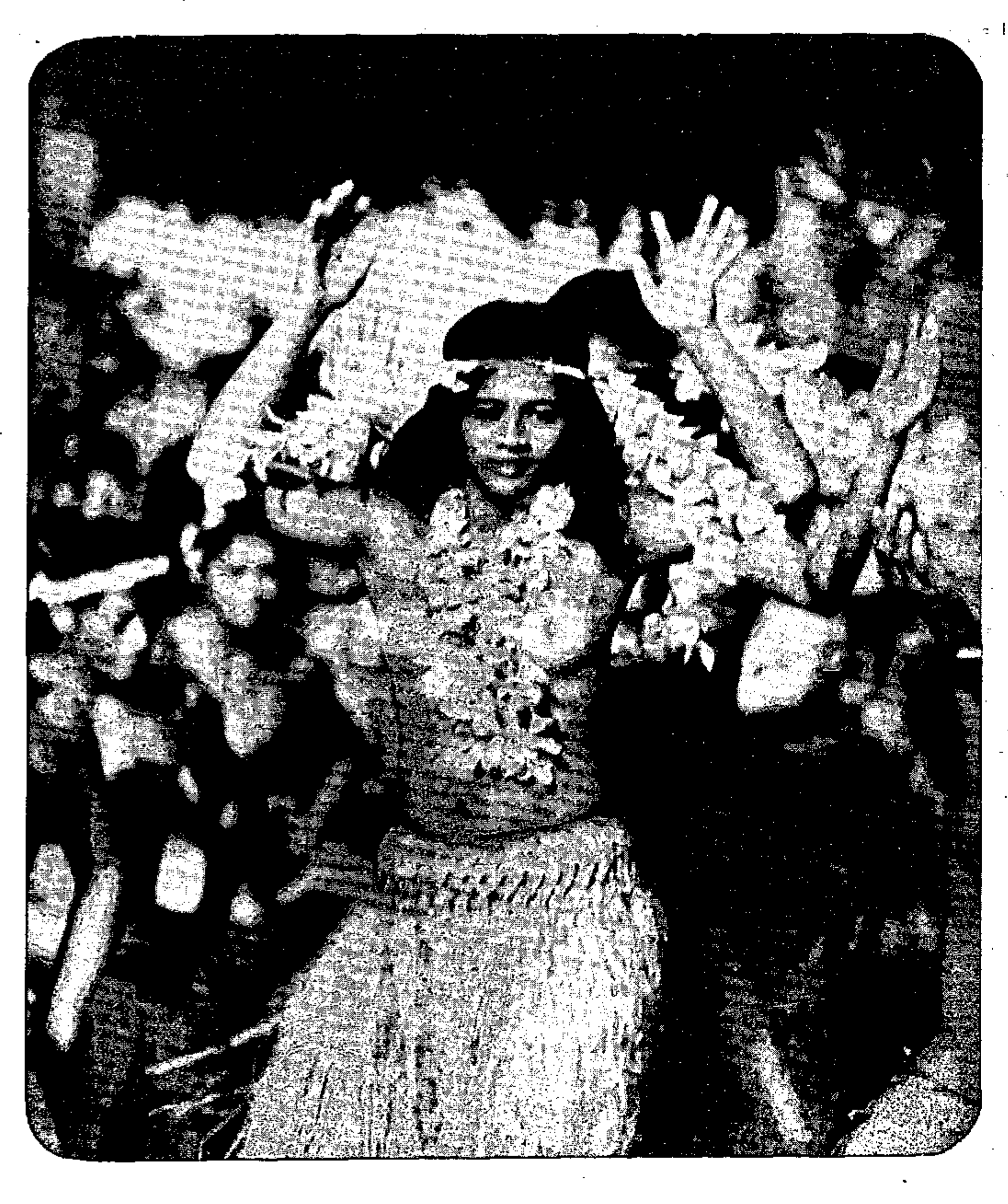
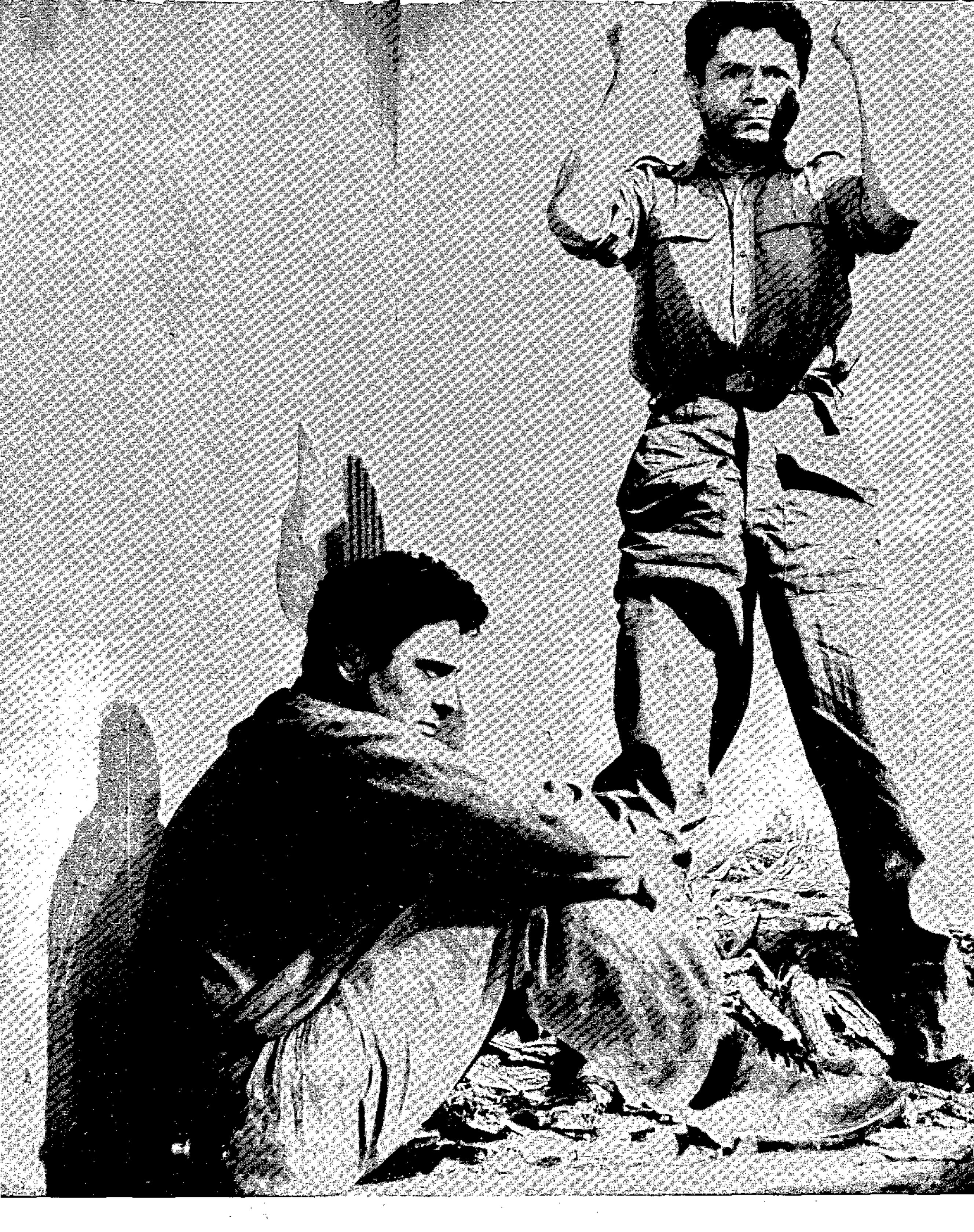
CAHIERS DU CINÉMA



Nº 3 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • JUIN 1951



Yvonne de Carlo, la troublante princesse Shéhérazade, dans L'AIGLE DU DÉSERT (*The Desert Hawk*), une réalisation en technicolor de Frederick de Cordova, avec Richard Greene, George Macready et Jackie Gleason. (*Universal Film S. A.*)



Raf Vallone et Alain Cuny dans LE CHRIST INTERDIT (*Il Cristo Proibito*), un film de Curzio Malaparte avec Gino Cervi, Philippe Lemaire, Anna Maria Ferrero et Elena Varzi. (*Omnium International du Film*)



Le jeune Brian Smith et Michael Redgrave dans une scene pathétique de L'OMBRE D'UN HOMME (*The Browning Version*) d'Anthony Asquith. Ce film a obtenu deux grands prix au Festival International de Cannes 1951. (*J. Arthur Rank Organisation. Distribution Victory Films*)



Une scène de travail de OKINAWA (*Halls of Montezuma*) de Lewis Milestone avec Richard Widmark, qui fut tourné en technicolor au Camp de Pendleton, centre d'entraînement de la marine, avec le concours de l'armée américaine. *(20th Century Fox)*



Pier Angeli dans une scène de TERESA, la dernière réalisation de Fred Zinemann, le metteur en scène de ACTE DE VIOLENCE (*Act of Violence*), LES ANGES MARQUÉS (*The Search*), LA SEPTIÈME CROIX (*The Seventh Cross*). *(Metro Goldwyn Mayer)*

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146 CHAMPS-ÉLYSÉES PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME I **N° 3** **JUIN 1951**

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de Synops-Roland Tual, Les films Raoul Ploquin, AGDC, Paramount, Intermondia Films, Métro-Goldwyn-Mayer, 20th Century Fox, RKO, Sacha Gordine, Omnium International du Film, Minerva, Jeannic Films, CICC Raymond Borderie, Cocinor, Radiodiffusion Française.

PRIX DU NUMÉRO : 200 FR.

Abonnements 6 numéros ✶ France, Colonies : 1.000 francs ✶ Étranger : 1.200 francs

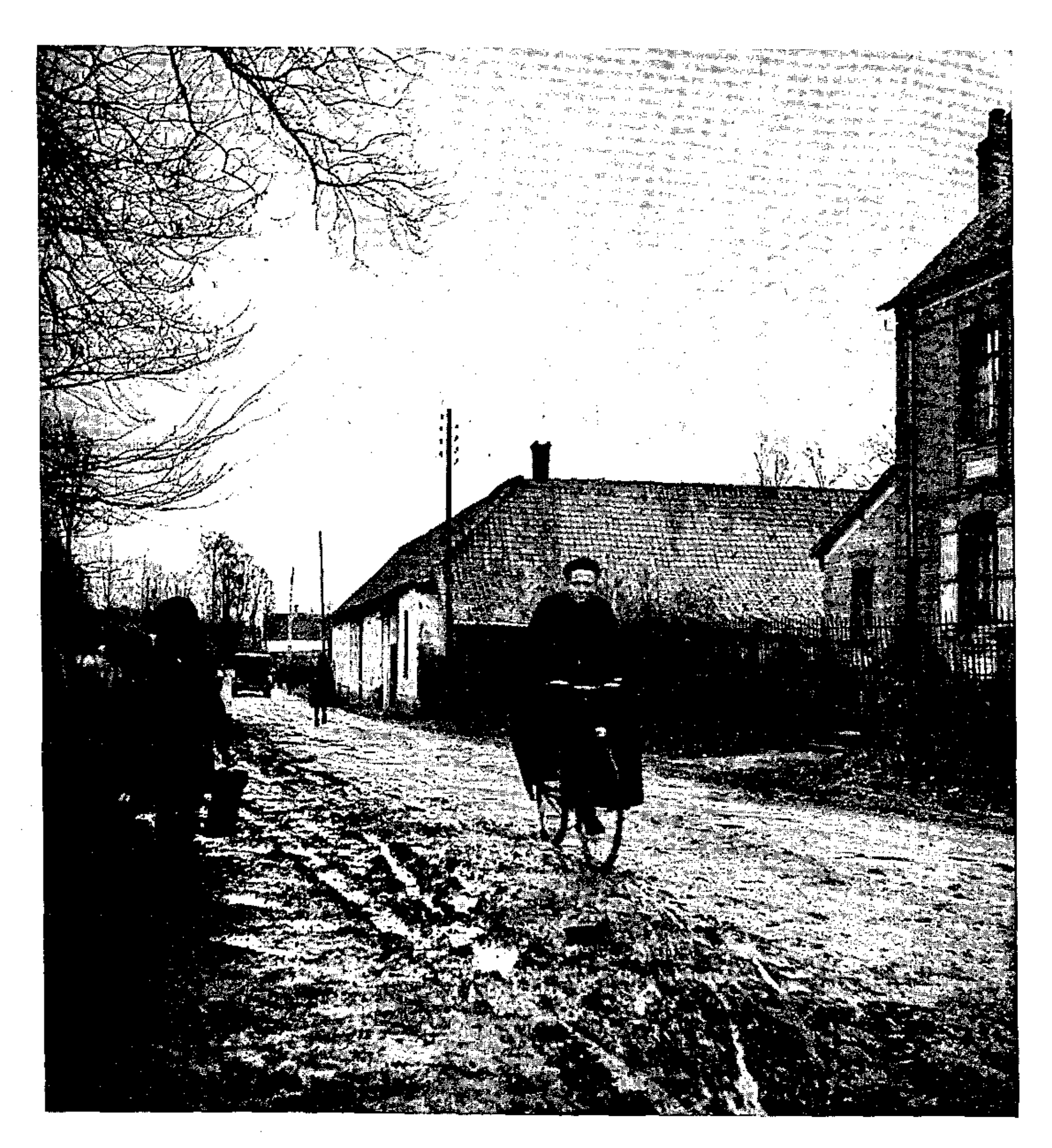
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma " 146 Champs-Élysées, Paris (8e)

Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

Au sommaire des prochains numéros :

Des articles d'Alexandre Astruc, Audiberti, Pierre Bost, J.-B. Brunius, René Clément, Lotte Eisner, Nino Frank, Roger Leenhardt, Jacques Manuel, Claude Mauriac, Marcello Pagliero, Claude Roy, Nicole Vedrès, J.-P. Vivet.

Notre couverture : TABOU de Murnau



Robert Bresson, *Le Journal d'un Curé de Campagne* : « ...le roman multiplié par le cinéma... »

LE JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE ET LA STYLISTIQUE DE ROBERT BRESSON

par

ANDRÉ BAZIN

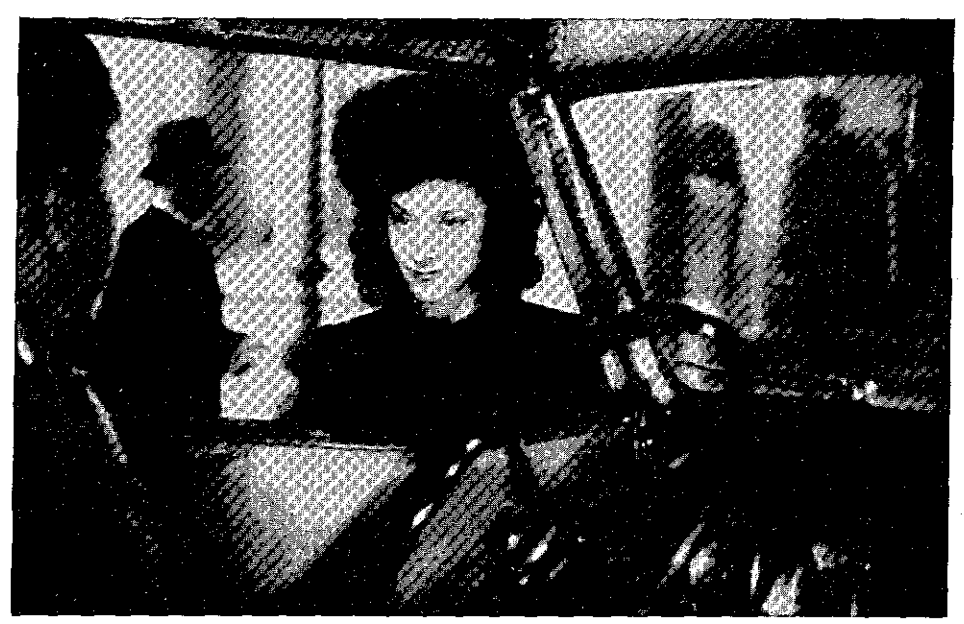
Si *Le Journal d'un Curé de Campagne* s'impose comme un chef-d'œuvre avec une évidence quasi physique, s'il touche le « critique » comme beaucoup de spectateurs naïfs, c'est d'abord parce qu'il atteint la sensibilité, sous les formes les plus élevées sans doute d'une sensibilité toute spirituelle, mais enfin plus le cœur que l'intelligence. L'échec momentané des *Dames du Bois de Boulogne* (1) procède du rapport contraire. Cette œuvre ne saurait nous toucher que nous n'en ayons, sinon démonté, du moins éprouvé l'intelligence et comme saisi la règle du jeu. Mais si la réussite du *Journal* (2) s'impose d'abord, le système esthétique qui la soustend et la justifie n'en est pas moins le plus paradoxal, le plus audacieux, peut-être même le plus complexe dont le cinéma parlant nous ait fourni l'exemple. D'où le leit-motiv des critiques peu faits pour le comprendre mais qui aiment pourtant le film : « incroyable », « paradoxal », « réussite sans exemple et inimitable »... impliquant toutes un renoncement à l'explication et l'alibi pur et simple d'un coup de génie. Mais aussi parfois, chez ceux dont les préférences esthétiques sont apparentées à celles de Bresson et qu'on pouvait croire d'avance ses alliés, une déception profonde, dans la mesure sans doute où ils attendaient d'autres audaces. Gênés, puis irrités par la conscience de ce que le metteur en scène n'avait pas fait, trop près de lui pour réformer sur le champ leur jugement, trop préoccupés de son style pour retrouver la virginité intellectuelle qui eut laissé le champ libre à l'émotion, ils ne l'ont ni compris ni admiré. En somme, aux deux extrèmités de l'éventail critique : ceux qui étaient le moins faits pour comprendre le *Journal* mais qui, par là même, l'ont d'autant plus aimé (encore que sans savoir pourquoi) et les « happy fews » qui, attendant autre chose, n'ont pas aimé et mal compris. Ce sont encore les « étrangers » au cinéma, des « littéraires purs » comme un Albert Béguin ou un François Mauriac qui, étonnés d'aimer à ce point un film, ont su faire table rase de leurs préjugés et discerner le mieux les vraies intentions de Bresson.



« ...Bresson ne fait pas naître son abstraction cinématographique du seul dépouillement de l'évènement mais d'abord du contrepoint de la réalité avec elle même... »

Il faut dire que Bresson avait tout fait pour brouiller la piste. Le parti pris de fidélité qu'il afficha dès le début de l'adaptation, la volonté proclamée de suivre le livre phrase par phrase, orientaient depuis longtemps l'attention en ce sens. Le film ne pouvait que le confirmer. A l'inverse d'Aurenche et Bost qui se soucient de l'optique de l'écran et du nouvel équilibre dramatique de l'œuvre, Bresson au lieu de développer des personnages épisodiques (comme les parents du *Diable au Corps*) en supprime, il élague autour de l'essentiel, donnant ainsi l'impression d'une fidélité qui ne sacrifie la lettre qu'avec un respect sourcilleux et mille remords préalables. Encore n'est-ce qu'en simplifiant, jamais en ajoutant quoi que ce soit. Il n'est certainement pas exagéré de penser que si Bernanos avait été scénariste il aurait pris plus de liberté avec son livre. Aussi bien avait-il explicitement reconnu à son éventuel adaptateur le droit d'en user en fonction des exigences cinématographiques : « de rêver à nouveau son histoire ».

Mais si nous louons Bresson d'avoir été plus royaliste que le roi c'est que sa « fidélité » est la forme la plus insidieuse, la plus pénétrante de la liberté créatrice. Il n'est pas douteux en effet — et l'opinion de Bernanos était celle là même du bon sens esthétique — qu'on ne peut adapter sans transposer. Les traductions fidèles ne sont pas celles au mot à mot. Les modifications qu'Aurenche et Bost ont fait subir au *Diable au Corps* sont presque toutes, en droit, parfaitement justifiées. Un personnage n'est pas le même vu par la camera et évoqué par le romancier. Valéry condamnait le roman au nom de l'obligation de dire : «la marquise a pris le thé à 5 heures». A ce compte le romancier peut plaindre le cinéaste contraint, de sucroît, à montrer la marquise. C'est pourquoi, par exemple, les parents des héros de Radiguet évoqués en marge du roman prennent cette importance sur l'écran. Autant que des personnages et



« ...Il n'a fallu que le bruit d'un essuie-glace d'automobile sur un texte de Diderot pour en faire un dialogue racinien... »

du déséquilibre que leur évidence physique introduit dans l'ordonnance des évènements, l'adaptateur doit encore se soucier du texte. Montrant ce que le romancier raconte, il doit transformer le reste en dialogue, jusqu'aux dialogues mêmes. Il y a peu de chances en effet que les répliques écrites dans le roman ne changent pas de valeur; prononcées telles quelles par l'acteur, leur efficacité, leur signification même en seraient dénaturées.

Et c'est bien l'effet paradoxal de la fidélité « textuelle » au *Journal*. Alors que les personnages du livre existent concrètement pour le lecteur, que la brièveté éventuelle de leur évocation sous la plume du curé d'Ambricourt n'est nullement ressentie comme une frustration, une limitation à leur existence et à la connaissance que nous en avons, Bresson ne cesse, en les montrant, de les soustraire à nos regards. A la puissance d'évocation concrète du romancier, le film substitue l'incessante pauvreté d'une image qui se dérobe par le simple fait qu'elle ne développe pas. Le livre de Bernanos foisonne du reste d'évocations pittoresques, grasses, concrètes, violemment visuelles. Exemple : « *M. le Comte sort d'ici. Prétexte : la pluie. A chaque pas l'eau giclait de ses longues bottes. Les 3 ou 4 lapins qu'il avait tués faisaient au fond de son carnier un tas de boue sanglante et de poils gris horrible à voir. Il a pendu cette besace au mur et tandis qu'il me parlait, je voyais à travers le réseau de cordelette, parmi cette fourrure hérissée, un œil encore humide, très doux qui me fixait* ». Vous avez le sentiment d'avoir déjà vu çà quelque part ! Ne cherchez pas : c'est du Renoir. Comparez avec la scène du Comte apportant les deux lapins au presbytère (il est vrai qu'il s'agit d'une autre page du livre, mais justement l' « adaptateur » aurait dû en profiter, condensant les deux scènes, pour traiter la première dans le style de la seconde). Et si l'on avait encore un doute, les aveux de Bresson suffiraient à l'écarter. Contraint de supprimer dans la version standard le tiers de son premier montage, on sait qu'il a fini, avec un doux cynisme,

par s'en déclarer enchanté (au fond la seule image qui lui tienne à cœur c'est la virginité finale de l'écran. Nous y reviendrons). « Fidèle » au livre, Bresson eut dû *faire en réalité* un tout autre film. Alors même qu'il décidait de ne rien ajouter à l'original — ce qui était déjà une façon subtile de le trahir par omission — du moins, puisqu'il se bornait à retrancher, pouvait-il choisir de sacrifier ce qu'il y avait de plus « littéraire » et de conserver les nombreux passages où le film était tout donné, qui appelaient d'évidence la *réalisation* visuelle. Il a systématiquement pris le parti contraire. Des deux c'est le film qui est « littéraire » et le roman grouillant d'images.

Le traitement du texte est plus *significatif* encore. Bresson se refuse à transformer en dialogue (je n'ose même pas dire « de cinéma ») les passages du livre où le curé rapporte à travers ses souvenirs telle conversation. Il y a là une première invraisemblance puisque Bernanos ne nous garantit nullement que le curé écrive le mot à mot de ce qu'il a entendu; le contraire est même probable. De toutes façons, et à supposer qu'il soit censé s'en rappeler exactement *ou même* que Bresson prenne le parti de conserver au présent de l'image le caractère subjectif du souvenir, il reste que l'efficacité intellectuelle et dramatique d'une réplique n'est pas la même selon qu'elle est lue ou réellement prononcée. Or non seulement il n'adapte pas, fût-ce discrètement, les dialogues aux exigences du jeu, mais encore quand il se trouve, par chance, que le texte original a le rythme et l'équilibre d'un vrai dialogue, il s'ingénie à empêcher l'acteur de le mettre en valeur. Beaucoup de répliques dramatiquement excellentes sont ainsi étouffées dans le débit *recto tono* imposé à l'interprétation.

★

On a loué beaucoup de choses dans *Les Dames du Bois de Boulogne,* mais assez peu l'adaptation. Le film a été traité pratiquement par la critique comme un scénario original. Les mérites insolites du dialogue ont été attribués en bloc à Cocteau qui n'en a pas besoin pour sa gloire. C'était faute d'avoir relu *Jacques le Fataliste,* car on y eût découvert le texte presqu'in extenso. La plupart des répliques essentielles, des scènes capitales par le dialogue, sont le mot à mot de Diderot. La transposition moderne a fait penser, sans qu'on crût devoir le vérifier de près, que Bresson avait pris des libertés avec l'intrigue pour n'en garder que la situation et, si l'on veut, un certain ton XVIIIe. Comme au surplus il avait tué sous lui trois ou quatre adaptateurs on pouvait se croire d'autant plus loin de l'original. Or, je recommande aux amoureux des *Dames du Bois de Boulogne* et aux candidats scénaristes de revoir le film dans cet esprit. Sans diminuer le rôle — décisif — du style de la mise en scène dans la réussite de l'entreprise, il importe de bien voir sur quoi il *s'appuie* : un jeu merveilleusement subtil d'interférences et de contrepoint entre la fidélité et la trahison. On a reproché par exemple aux *Dames du Bois de Boulogne,* avec autant de bon sens que d'incompréhension, le décalage de la psychologie des personnages par rapport à la sociologie de l'intrigue. Il est bien vrai en effet que dans Diderot ce sont les mœurs de l'époque qui justifient le choix et l'efficacité de la vengeance. Vrai aussi que cette vengeance s'en trouve, dans le film, proposée comme un postulat abstrait dont le spectateur moderne ne comprend plus le bien fondé. C'est également en vain que des défenseurs bien intentionnés chercheraient à trouver aux personnages un peu de substance sociale. La prostitution et le proxénétisme dans le conte sont des faits précis dont la référence sociale est concrète et évidente. Celle des *Dames* est d'autant plus mystérieuse qu'elle

ne s'appuie en fait sur rien. La vengeance de l'amante blessée est dérisoire si elle se borne à faire épouser à l'infidèle une délicieuse danseuse de cabaret. On ne saurait non plus défendre l'abstraction des personnages comme un résultat des ellipses calculées de la mise en scène, car elle est d'abord dans le scénario. Si Bresson ne nous en dit pas plus sur ses personnages, ce n'est pas seulement qu'il ne le veut pas mais qu'il en serait bien empêché; tout autant que Racine de nous décrire le papier peint des appartements où ses héros prétendent se retirer. On dira que la tragédie classique n'a pas besoin des alibis du réalisme et que c'est une différence essentielle entre le théâtre et le cinéma. Il est vrai, mais c'est justement pourquoi Bresson ne fait pas naître son abstraction cinématographique du seul dépouillement de l'évènement mais d'abord du contrepoint de la réalité avec elle-même. Dans *Les Dames du Bois de Boulogne*, Bresson a spéculé sur le dépaysement d'un conte *réaliste* dans un autre contexte *réaliste*. Le résultat c'est que les réalismes se détruisent l'un l'autre, les passions se dégagent de la chrysalide des caractères, l'action des alibis de l'intrigue et la tragédie des oripeaux du drame. Il n'a fallu que le bruit d'un essuie glace d'automobile sur un texte de Diderot pour en faire un dialogue racinien.

Sans doute Bresson ne nous présente-t-il jamais toute la réalité. Mais sa stylisation n'est pas l'abstraction *a priori* du symbole, elle se construit sur une dialectique du concret et de l'abstrait par l'action réciproque d'éléments contradictoires de l'image. La réalité de la pluie, le bruissement d'une cascade, celui de la terre qui s'échappe d'une potiche brisée, le trot d'un cheval sur les pavés, ne s'opposent pas seulement aux simplifications du décor, à la convention des costumes et, plus encore, au ton littéraire et anachronique des dialogues; la nécessité de leur intrusion n'est pas celle de l'antithèse dramatique ou du contraste décoratif, ils sont là pour leur indifférence et leur parfaite étrangèreté, comme le grain de sable dans la machine pour en gripper le mécanisme. Si l'arbitraire de leur choix ressemble à une abstraction c'est alors celle du concret intégral, elle raye l'image comme une poussière de diamant. Elle est l'impureté à l'état pur.

Ce mouvement dialectique de la mise en scène se répète du reste au sein même des éléments qu'on croirait d'abord purement stylisés. Ainsi les deux appartements habités par les *Dames* sont presque vides de meubles, mais leur nudité calculée a des alibis. Les tableaux vendus, restent les cadres, mais de ces cadres nous ne saurions douter comme d'un détail réaliste. La blancheur abstraite du nouvel appartement n'a rien de commun avec la géométrie d'un expressionisme théâtral car s'il est blanc c'est précisément qu'il est remis à neuf et l'odeur de la peinture fraiche y tient encore. Faut-il invoquer aussi l'ascenseur, le téléphone chez la concierge ou, pour le son, le brouhaha des voix d'hommes qui suit la gifle d'Agnès et dont le texte est aussi conventionnel que possible, mais avec une qualité sonore d'une justesse extraordinaire.

Si j'évoque *Les Dames du Bois de Boulogne* à propos du *Journal*, c'est qu'il n'est pas inutile de souligner la similitude profonde du mécanisme de l'adaptation sur lesquelles les différences évidentes de mise en scène et les libertés plus grandes que Bresson semble avoir prises avec Diderot risquent de donner le change. Le style du *Journal* dénote une recherche plus systématique encore, une rigueur presque insoutenable; il se développe dans des conditions techniques toutes différentes, mais nous allons voir que l'entreprise reste dans son fonds la même. Il s'agit toujours d'atteindre à l'essence du récit ou du drame, à la plus stricte abstraction esthétique sans recours à l'expressionnisme, par un

jeu alterné de la littérature et du réalisme, qui renouvelle les pouvoirs du cinéma par leur apparente négation. La fidélité de Bresson à son modèle n'est en tous cas que l'alibi d'une liberté parée de chaînes, s'il respecte la lettre c'est qu'elle le sert mieux que d'inutiles franchises, que ce respect est en dernière analyse plus encore qu'une gêne exquise, un moment dialectique de la création d'un style.

★

Il est donc vain de reprocher à Bresson le paradoxe d'une servilité textuelle que le style de sa mise scène viendrait d'autre part démentir puisque c'est justement de cette contradiction que Bresson tire ses effets. « Son film, écrit par exemple Henri Agel, dans une étude d'ailleurs intéressante, est à la limite une chose aussi impensable que le serait une page de Victor-Hugo retranscrite dans le style de Nerval ». Mais ne pourrait-on rêver au contraire aux conséquences poétiques de ce monstrueux accouplement, aux insolites miroitements de cette traduction, non plus seulement dans une langue différente (comme celle d'Edgar Poe par Mallarmé) mais d'un style et d'une matière dans le style d'un autre artiste et la matière d'un autre art.

Voyons du reste de plus près ce qui, dans *Le Journal d'un Curé de Campagne*, peut sembler imparfaitement réussi. Sans vouloir louer a priori Bresson de toutes les faiblesses de son film car il en est (de rares) qui se retournent contre lui, il est bien certain qu'aucune d'entr'elles n'est étrangère à son style. Elles ne sont toujours que la gaucherie à quoi peut aboutir un suprême raffinement et, s'il arrive à Bresson de s'en féliciter, c'est qu'il y distingue à juste titre la caution d'une réussite plus profonde.

Ainsi de l'interprétation, qu'on juge en général mauvaise à l'exception de Laydu et partiellement de Nicole Ladmiral, en accordant toutefois, quand on aime le film, que ce n'est là qu'une faiblesse mineure. Encore faut-il expliquer pourquoi Bresson, qui dirigea si parfaitement ses acteurs dans *Les Anges du Pêché* (3) et *Les Dames du Bois de Boulogne*, semble parfois, ici, aussi gauche qu'un débutant en 16 mn qui a embauché sa tante et le notaire de la famille. Croit-on qu'il était plus facile de diriger Maria Casarès contre son tempérament que des amateurs dociles ? Il est vrai en effet que certaines scènes sont mal jouées. Il est remarquable que ce ne soient pas les moins bouleversantes. Mais c'est que ce film échappe totalement aux catégories du jeu. Qu'on ne se trompe pas sur le fait que les interprètes soient presque tous amateurs ou débutants. Le *Journal* n'est pas moins éloigné du *Voleur de Bicyclettes* que d'*Entrée des Artistes* (le seul film qu'on en peut rapprocher est la *Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Dreyer). Il n'est pas demandé aux interprètes de jouer un texte — que son tour littéraire rend du reste injouable — pas même de le vivre : seulement de le *dire*. C'est pourquoi le texte récité « off » du *Journal* enchaîne avec tant d'aisance sur celui que prononceront réellement les protagonistes, il n'existe entre les deux aucune différence essentielle de style ni de ton. Ce parti pris s'oppose non seulement à l'expression dramatique de l'acteur mais même à toute expressivité psychologique. Ce qu'on nous requiert de lire sur son visage n'est point le reflet momentané de ce qu'il dit, mais une permanence d'être, le masque d'un destin. C'est pourquoi ce film « mal joué » nous laisse pourtant le sentiment d'une impérieuse nécessité des visages, l'obsession d'un souvenir onirique. L'image la plus caractéristique sous ce rapport est celle de Chantal au confessionnal. Vêtue de noir en retraite dans la pénombre, Nicole Ladmiral



« Les Anges du Péché » : la scène de la « Venia ».

ne laisse paraître qu'un masque gris, hésitant entre la nuit et la lumière, fruste comme un sceau dans la cire. Comme Dreyer, Bresson s'est naturellement attaché aux qualités les plus charnelles du visage qui, dans la mesure même où il ne joue point, n'est que l'empreinte privilégiée de l'être, la trace la plus lisible de l'âme; rien dans le visage n'échappe à la dignité du signe. Ce n'est pas à une psychologie, mais plutôt à une physiognomonie existentielle qu'il nous convie. D'où le hiératisme du jeu, la lenteur et l'ambiguité des gestes, la répétition têtue des comportements, l'impression de ralenti onirique qui se grave dans la mémoire. Il ne saurait rien arriver à ces personnages de relatif; englués qu'ils sont dans leur être, essentiellement occupés d'y persévérer contre la grâce ou d'arracher sous son feu la tunique de Nessus du vieil homme. Ils n'évoluent pas, les conflits intérieurs, les phases du combat avec l'Ange ne se traduisent pas en clair dans leur apparence. Ce que nous en voyons tient plutôt de la concentration douloureuse, des spasmes incohérents de la parturition ou de la mue. Si Bresson dépouille ses personnages, c'est au sens propre.

Opposé à l'analyse psychologique le film est, par voie de conséquence, non moins étranger aux catégories dramatiques. Les évènements ne s'y organisent pas selon les lois d'une mécanique des passions dont l'accomplissement satisferait l'esprit, leur succession est une nécessité dans l'accidentel, un enchaînement d'actes libres et de coïncidences. A chaque instant comme à chaque plan suffit son destin et sa liberté. Ils s'orientent sans doute, mais séparément comme les grains de limaille sur le spectre de l'aimant. Si le mot de tragédie vient ici sous la plume c'est à contre sens, car ce ne pourrait être qu'une tragédie du libre arbitre. La transcendance de l'univers de Bernanos-Bresson n'est pas celle du *fatum* antique, pas même de la Passion racinienne, elle est celle de la Grâce que chacun peut refuser. Si pourtant la cohérence des évènements et l'efficacité

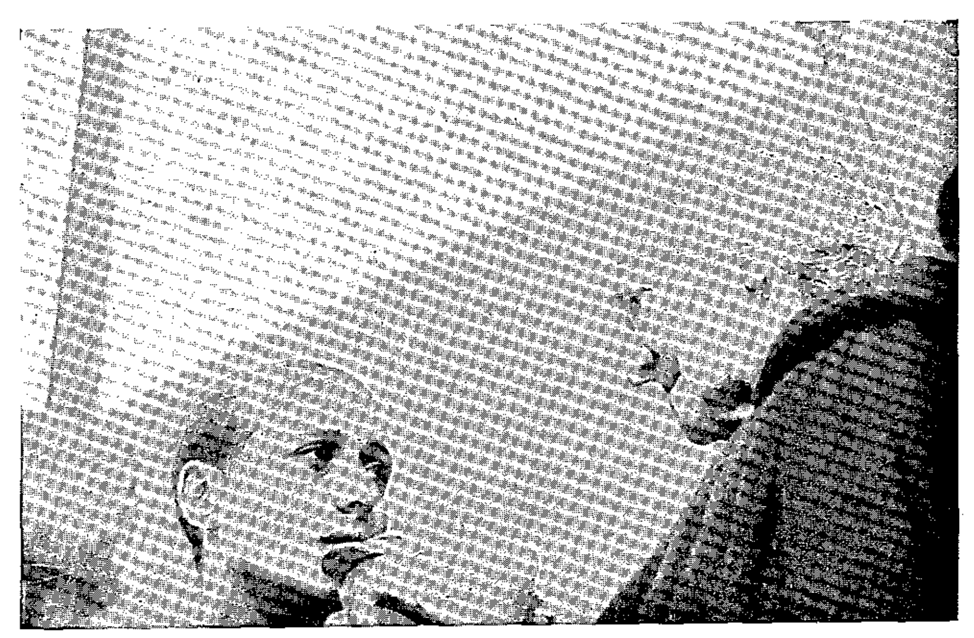


« ...J'avais devant moi maintenant un visage étrange, défiguré non par la peur mais par une panique plus profonde, plus intérieure... A ce moment il s'est passé une chose singulière... Tandis que je fixais ce trou d'ombre où, même en plein jour, il m'est difficile de reconnaître un visage, celui de Mademoiselle Chantal a commencé *d'apparaître peu à peu, par degrés*. L'image se tenait là sous mes yeux dans une sorte d'instabilité merveilleuse, et je restais immobile comme si le moindre geste eut dû l'effacer ». Georges Bernanos, « Le Journal d'un Curé de Campagne », page 166.

causale des êtres n'apparaissent pas moins rigoureuses que dans une dramaturgie traditionnelle c'est qu'elles répondent en effet à *un ordre*, celui de la *prophétie* (peut-être faudrait-il dire de la répétition kierkegardienne) aussi différent de la fatalité que la causalité l'est de l'analogie.

La véritable structure selon laquelle se déroule le film n'est pas celle de la tragédie mais du « Jeu de la Passion » ou, mieux encore, du Chemin de Croix. Chaque séquence est une station. La clef nous en est révélée par le dialogue dans la cabane entre les deux curés quand celui d'Ambricourt découvre sa préférence spirituelle pour le Mont des Oliviers. « *N'est-ce pas assez que Notre Seigneur m'ait fait cette grâce de me révéler aujourd'hui par la voix de mon vieux maître que rien ne m'arracherait à la place choisie par moi de toute éternité, que j'étais prisonnier de la Sainte Agonie* ». La mort n'est pas la fatalité de l'agonie, seulement son terme et la délivrance. Nous saurons désormais à quelle souveraine ordonnance, à quel rythme spirituel répondent les souffrances et les actes du curé. Ils figurent son agonie.

Il n'est peut-être pas inutile de signaler les analogies christiques dont abonde la fin du film, car elles ont des raisons de passer inaperçues. Ainsi des deux évanouissements dans la nuit; de la chute dans la boue, des vomissures de vin et de sang (où se retrouve dans une synthèse de métaphores bouleversantes avec les chutes de Jésus, le sang de la Passion, l'éponge de vinaigre, et les souillures des crachats). Encore : voile de Véronique, le torchon de Séraphita; enfin la mort dans la mansarde, Golgotha dérisoire où ne manque



Carl Dreyer, « Jeanne d'Arc » : « ...Comme Dreyer, Bresson s'est naturellement attaché aux qualités les plus charnelles du visage, empreinte privilégiée de l'être, trace la plus lisible de l'âme... »

pas le bon (ou le mauvais ?) larron. Oublions immédiatement ces rapprochements dont la formulation trahit nécessairement la pure immanence. Leur valeur esthétique procède de leur valeur théologique, l'une et l'autre s'opposent à l'explicitation. Bresson comme Bernanos s'étant gardé de l'allusion symbolique, aucune des situations dont la référence évangélique est cependant certaine n'est là pour sa ressemblance, elle possède sa signification propre, biographique et contingente, sa similitude christique n'est que seconde par projection sur le plan supérieur de l'analogie. La vie du curé d'Ambricourt n'imite en aucune façon Celle de son Modèle, elle La répète et La figure. Chacun porte sa Croix et chaque Croix est différente, mais ce sont toutes Celle de la Passion. Au front du curé, les sueurs de la fièvre sont de sang.

Aussi pour la première fois sans doute le cinéma nous offre non point seulement un film dont les seuls évènements véritables, les seuls mouvements sensibles sont ceux de la vie intérieure, mais, plus encore, une dramaturgie nouvelle spécifiquement religieuse, mieux, théologique : une phénoménologie du salut et de la grâce.

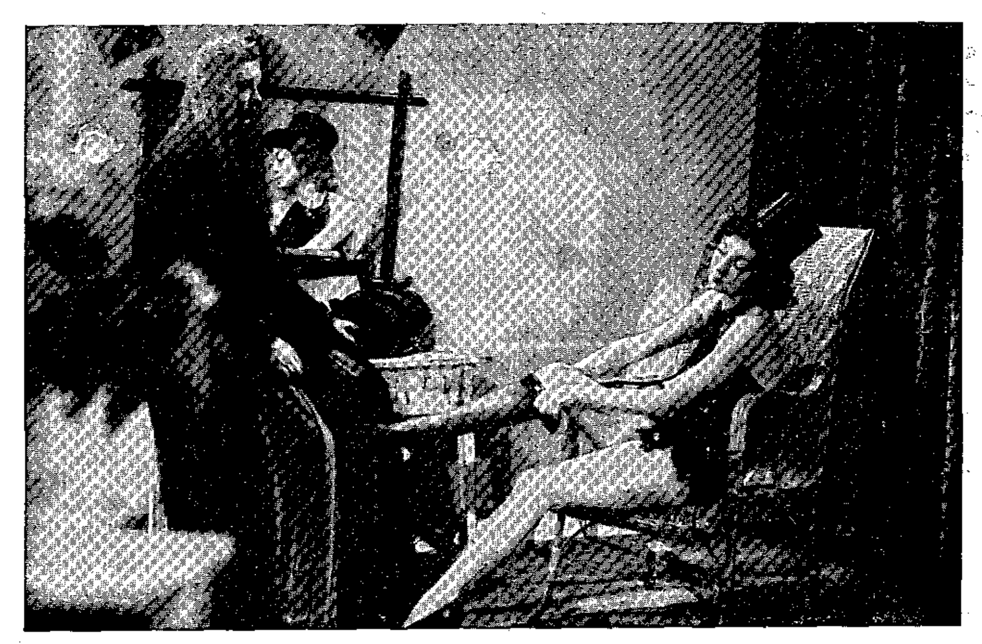
Remarquons du reste que dans cette entreprise de réduction de la psychologie et du drame, Bresson affronte dialectiquement deux types de réalité pure. D'un côté, nous l'avons vu, le visage de l'interprète débarassé de toute symbolique expressive, réduit à l'épiderme, entouré d'une nature sans artifice; de l'autre ce qu'il faudrait appeler la « réalité *écrite* ». Car la fidélité de Bresson au texte de Bernanos, non seulement son refus de l'adapter mais son souci paradoxal d'en souligner le caractère littéraire est au fond le même parti pris que celui qui régit les êtres et le décor. Bresson traite le roman comme ses personnages. Il est un fait brut, une réalité donnée qu'il ne faut point essayer

d'adapter à la situation, d'infléchir selon telle ou telle exigence momentanée du sens, mais au contraire confirmer dans son être. Bresson *supprime*, il ne condense jamais, car ce qui reste d'un texte coupé est encore un fragment original; comme le bloc de marbre procède de la carrière, les paroles prononcées dans le film continuent d'être du roman. Sans doute leur tour littéraire, volontairement souligné, peut-il être tenu pour une recherche de stylisation artistique le contraire même du réalisme, mais c'est que la « réalité » n'est pas ici le contenu descriptif moral ou intellectuel du texte mais le texte lui-même ou plus précisément son style. On comprend que cette réalité au second degré de l'œuvre préalable et celle que capture directement la camera ne puissent s'emboîter *l'une dans l'autre*, se *prolonger*, se confondre; au contraire leur rapprochement même en accuse encore l'hétérogénéité des essences. Chacune joue donc sa partie parallèle, avec ses moyens dans sa matière et son style propres. Mais c'est sans doute par cette dissociation d'éléments, que la vraisemblance voudrait confondre, que Bresson parvient à eliminer à tel point l'accidentel. La discordance ontologique entre deux ordres de *faits concurrents*, confrontés sur l'écran, met en évidence leur seule commune mesure qui est l'âme. Chacun dit la même chose et la disparité même de leur expression, de leur matière, de leur style, l'espèce d'indifférence qui régit les rapports de l'interprète et du texte, de la parole et des visages est le plus sûr garant de leur complicité profonde : ce langage qui ne peut être celui des lèvres est nécessairement celui de l'âme.

Il n'y a sans doute pas dans tout le cinéma français (ou faut-il dire la littérature ?) beaucoup de moments d'une plus intense beauté que la scène du médaillon entre le curé et la Comtesse. *Elle ne doit pourtant rien au jeu des* interprètes non plus qu'à la valeur dramatique ou psychologique des répliques, pas même à leur signification intrinséque. Le véritable dialogue qui ponctue cette lutte entre le prêtre inspiré et le désespoir d'une âme est par essence indicible. De leur escrime spirituelle les instants décisifs nous échappent; les mots accusent ou préparent le brûlant toucher de la grâce. Rien donc ici d'une réthorique de la conversion; si la rigueur irrésistible du dialogue, sa tension croissante, puis son apaisement final nous laissent la certitude d'avoir été les témoins privilégiés d'un orage surnaturel, les paroles prononcées ne sont pourtant que *les temps morts*, l'écho du silence qui est le vrai dialogue de ces deux âmes, une allusion à leur secret : le côté pile de la Face de Dieu. Si le curé se refuse plus tard à se justifier en produisant la lettre de la Comtesse ce n'est pas seulement par humilité ou goût du sacrifice, mais bien plutôt parce que les signes sensibles sont aussi indignes de jouer en sa faveur que de se retourner contre lui. Le témoignage de la Comtesse *n'est pas dans son essence* moins récusable que celui de Chantal et nul n'a le droit d'invoquer celui de Dieu.

★

La technique de mise en scène de Bresson ne se peut bien juger qu'au niveau de son propos esthétique. Si mal que nous en ayons rendu compte peut être pouvons-nous pourtant mieux comprendre à présent le paradoxe le plus étonnant du film. Certes c'est à Melville *que revient avec Le Silence de la Mer*, le mérite d'avoir osé le premier affronter le texte à l'image. Il est remarquable que la volonté de fidélité littérale en était aussi la cause. Mais la structure du



« Les Dames du Bois de Boulogne » : « ...le dépaysement d'un conte réaliste dans un autre contexte réaliste... » (Lucienne Bogaert, Elina Labourdette).

livre de Vercors était elle même exceptionnelle. Avec *Le Journal*, Bresson fait plus que confirmer l'expérience de Melville et d'en démontrer le bien fondé, il la porte à ses ultimes conséquences.

Doit-on dire du *Journal* qu'il est un film muet avec sous titres parlés ? La parole nous l'avons vu ne s'insère point dans l'image comme une composante réaliste, même prononcée réellement par un personnage, c'est presque sur le mode du récitatif d'opéra. Au premier abord le film est en quelque sorte constitué d'un côté par le texte (réduit) du roman, illustré de l'autre par des images qui ne prétendent jamais le remplacer. Tout ce qui est dit n'est pas montré, mais rien de ce qui est montré n'est dispensé d'être dit. A la limite le bon sens critique peut reprocher à Bresson de substituer purement et simplement au roman de Bernanos un montage radiophonique et une illustration muette. C'est de cette déchéance supposée de l'art cinématographique qu'il nous faut partir maintenant pour bien comprendre l'originalié et l'audace de Bresson.

D'abord si Bresson « retourne » au cinéma muet, ce n'est point, en dépit de l'abondance des gros plans, pour renouer avec un expressionisme théâtral, fruit d'une infirmité, mais au contraire pour retrouver la dignité du visage humain telle que Stroheim et Dreyer l'avaient comprise. Or s'il est une valeur et une seule auquelle le son s'opposait d'abord par essence c'est à la subtilité syntaxique du montage et à l'expressionisme du jeu, c'est-à-dire à ce qui procédait effectivement de l'infirmité du muet. Mais il s'en fallait que tout le cinéma muet se voulût tel. La nostalgie d'un silence générateur bénéfique d'une symbolique visuelle, confond indûment la prétendue primauté de l'image avec mande sonore dans *Les Rapaces, Nosferatu* ou *La Passion de Jeanne d'Arc*, a la signification exactement contraire au silence de *Caligari*, des *Niebelungen*, ou

d'*Eldorado* elle est une frustration, non point le départ d'une expression. Ces films existent en dépit du silence, non grâce à lui. En ce sens l'apparition de la la véritable vocation du cinéma qui est la primauté de l'objet. L'absence de *bande sonore n'est* qu'un phénomène technique accidentel non la révolution esthétique qu'on prétend. La langue du cinéma comme celle d'Esope est équivoque et il n'y a en dépit des apparences qu'une histoire du cinéma avant comme après 1930 : celle des rapports de l'expressionisme et du réalisme; le son devait ruiner provisoirement le premier avant de s'y adapter à son tour, mais il s'inscrivait directement dans le prolongement du second. Paradoxalement, il est vrai que c'est aujourd'hui dans les formes les plus théâtrales, donc les plus bavardes, du parlant qu'il faut chercher la *résurgence* de *l'ancien* symbolisme et, qu'en fait, le réalisme présonore d'un Stroheim n'a guère de disciples. Les continuateurs de L'Herbier, je m'en excuse pour ce dernier, sont Jeanson et Christian-Jaque : dialogues à effets plus mise en scène expressioniste. La bande sonore chez Renoir ou Orson Welles c'est autre chose ! Il est infiniment plus difficile de mener de front deux réalismes que deux symbo*lismes*. Or c'est *évidemment* par rapport à Stroheim et Renoir qu'il faut situer l'entreprise de Bresson. La dichotomie du dialogue et de l'image qui s'y rapporte n'a de sens que dans une esthétique approfondie du réalisme sonore. Il est aussi faux d'y voir une illustration du texte qu'un commentaire de l'image. Leur parallélisme continue la dissociation de la réalité sensible. Il prolonge la dialectique bressonienne entre l'abstraction et la réalité grâce à quoi nous ne touchons en définitive qu'à la seule réalité des âmes. Bresson ne retourne nullement à l'expressionisme du muet : il supprime, *d'une part* l'une des composantes de la réalité, pour la reporter, volontairement stylisée, dans une bande son partiellement indépendante de l'image. En d'autres termes, c'est comme si le mixage définitif comportait des bruits enregistrés directement avec une fidélité scrupuleuse et un texte recto-tono post-synchronisé. Mais ce texte nous l'avons dit, est lui même une réalité seconde, un « fait esthétique brut ». *Son réalisme* c'est son style, quand le style de l'image c'est d'abord sa réalité et le style du film, précisément, leur discordance.

Bresson fait définitivement justice de ce lieu commun critique selon lequel l'image et le son ne se devraient jamais doubler. Les moments les plus émouvants du film sont justement ceux où le texte est censé dire exactement la même chose que l'image, mais parce qu'il le dit d'une autre façon. Jamais en fait le son n'est ici pour compléter l'évènement vu : il le renforce et le multiplie comme la caisse de résonnance du violon les vibrations des cordes. Encore cette métaphore manque-t-elle de dialectique car ce n'est pas tant une résonance que l'esprit perçoit qu'un décalage comme celui d'une couleur non superposée au dessin. Et c'est dans la frange que l'évènement libère sa signification. C'est parce que le film est tout entier construit sur ce rapport que l'image atteint, surtout vers la fin, à une telle puissance émotionnelle. On chercherait en vain les *principes de sa déchirante* beauté dans son seul contenu explicite. Je crois qu'il n'existe pas de films dont les photographies séparées soient plus décevantes; leur absence totale de composition plastique, l'expression guindée et statique des personnages, trahissent absolument leur valeur dans le déroulement du film. Ce n'est pourtant pas au montage qu'elle doivent cet incroyable supplément d'efficacité. La valeur de l'image ne procède guère de ce qui la précède et la suit. Elle accumule plutôt une énergie statique comme les lames parallèles d'un condensateur. A partir d'elle, et par rapport

à la bande sonore, s'organisent des différences de potentiel esthétique dont la tension devient littéralement insoutenable. Ainsi le rapport de l'image et du texte progresse-t-il vers la fin au bénéfice de ce dernier et c'est très naturellement, sous l'exigence d'une impérieuse logique, que l'image se retire dans les dernières secondes de l'écran. Au point où en est arrivé Bresson l'image ne peut en dire davantage qu'en disparaissant. Le spectateur a été progressivement amené à cette nuit des sens dont la seule expression possible est la lumière sur l'écran blanc. Voici donc vers quoi tendait ce prétendu cinéma muet et son réalisme sourcilleux : à volatiliser l'image et à céder la place au seul texte du roman. Mais pour la première fois peut-être nous expérimentons avec une évidence esthétique irrécusable une réussite du cinéma pur. Comme la page blanche de Mallarmé ou le silence de Rimbaud est un état suprême du langage, l'écran vidé d'image et rendu à la littérature marque ici le triomphe du réalisme cinématographique. Sur la toile blanche de l'écran la croix noire, maladroite comme celle d'un faire-part, seule trace visible laissée par l'assomption de l'image, témoigne de ce dont sa réalité n'était qu'un signe.

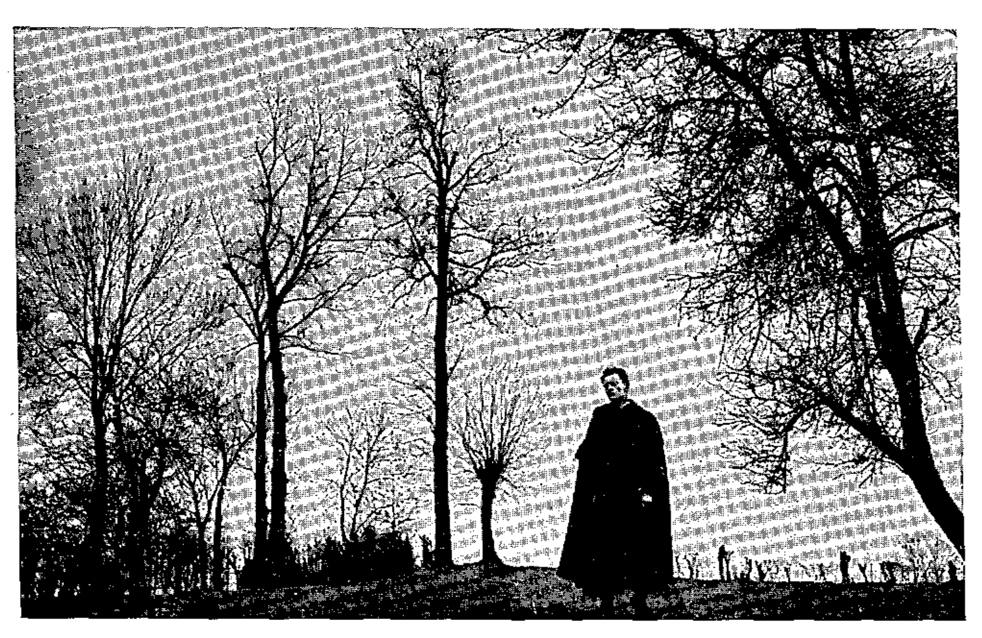
★

Avec *Le Journal d'un Curé de Campagne* s'ouvre un nouveau stade de l'adaptation cinématographique. Jusqu'ici le film tendait à se substituer au roman comme sa traduction esthétique dans un autre langage. « Fidélité » signifiait alors respect de l'esprit mais recherche d'équivalences nécessaires, compte tenu par exemple des exigences dramatiques du spectacle ou de l'efficacité plus directe de l'image. Il s'en faut du reste, malheureusement, que ce souci soit encore la règle la plus générale. Mais c'est lui qui fait les mérites du *Diable au Corps* ou de *La Symphonie Pastorale*. Dans la meilleure des hypothèses de tels films « valent » le livre qui leur a servi de modèle.

En marge de cette formule signalons aussi l'existence de l'adaptation libre comme celle de Renoir dans *Une Partie de Campagne* ou *Madame Bovary*. Mais le problème est résolu différemment, l'original n'est plus qu'une source d'inspiration, la fidélité : une affinité re tempérament, une sympathie fondamentale du cinéaste pour le romancier. Plutôt que de prétendre se substituer au roman, le film se propose d'exister à côté; de former avec lui un couple, comme une étoile double. Cette hypothèse qui n'a du reste de sens que sous le couvert du génie ne s'oppose pas à une réussite cinématographique supérieure à son modèle littéraire. Me ferai-je entendre en proposant au lecteur d'imaginer *Le Diable au Corps* mis en scène par Jean Vigo.

Mais *Le Journal d'un Curé de Campagne* est encore autre chose. Sa dialectique de la fidélité et de la création se ramène en dernière analyse à une dialectique entre le cinéma et la littérature. Il ne s'agit plus ici de *traduire* si fidèlement si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire *sur* le roman *par* le cinéma, une œuvre à l'état second. Non point un film « comparable » au roman ou « digne » de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman *multiplié* par le cinéma.

La seule opération comparable dont nous ayons l'exemple serait peut-être celle des films de peinture. Emmer ou Alain Resnais, sont, eux aussi, fidèles à l'original, leur matière première, c'est l'œuvre déjà suprêmement élaborée du



« ...La véritable structure selon laquelle se déroule le film n'est pas celle de la tragédie mais du « Jeu de la Passion » ou, mieux encore, du Chemin de Croix... »

peintre, leur réalité ce n'est point le sujet du tableau mais le tableau lui-même, comme nous avons vu que celle de Bresson est le texte même du roman. Mais la fidélité d'Alain Resnais à Van Gogh qui est d'abord et ontologiquement celle de la fidélité photographique, n'est que la condition préalable d'une symbiose entre le cinéma et la peinture. C'est pourquoi d'ordinaire les peintres n'y comprennent rien. Ne voir dans ces films qu'un moyen intelligent, efficace, valable même, de *vulgarisation* (ce qu'ils sont par surcroit) c'est ignorer leur biologie esthétique.

Cette comparaison n'est pourtant que partiellement valable car les films de peinture sont condamnés dans leur principe à rester un genre esthétique mineur. Ils ajoutent aux tableaux, ils prolongent leur existence; ils leur permettent de déborder le cadre, mais ils ne peuvent prétendre à être le tableau lui-même. *Van Gogh* d'Alain Resnais est un chef d'œuvre mineur à partir d'une œuvre picturale majeure qu'il utilise et explicite mais qu'il ne *remplace pas*. Cette limitation congénitale tient à deux causes principales. D'abord, la reproduction photographique du tableau, au moins par projection, ne peut prétendre se substituer à l'original ou s'identifier à lui, mais le pourrait-elle que ce serait pour en mieux détruire son autonomie esthétique puisque les films de peinture partent précisément de la négation de ce qui la fonde : la circonscription dans l'espace, par le cadre, et l'intemporalité. C'est parce que le cinéma comme art de l'espace et du temps est le contraire de la peinture qu'il a quelque chose à y ajouter.

Cette contradiction n'existe pas entre le roman et le cinéma. Non seulement ils sont tous deux des arts du récit donc du temps, mais il n'est même pas possible de poser a priori que l'image cinématographique est inférieure dans son essence à l'image évoquée par l'écriture. Le contraire est plus probable

Mais la question n'est même pas là, il suffit que le romancier comme le cinéaste tende à la suggestion du déroulement d'un monde *réel*. Posées ces similitudes essentielles, la prétention d'écrire un roman en cinéma n'est pas absurde. Mais *Le Journal d'un Curé de Campagne* vient nous révéler qu'il est plus fructueux encore de spéculer sur leurs différences que sur leurs lieux communs, d'accuser l'existence du roman par le film que de l'y dissoudre. De l'œuvre au second degré qui en procède il est presque insuffisant de la dire par essence « fidèle » à l'original puisque d'abord elle *est* le roman. Mais surtout, elle est effectivement, non point sans doute «mieux» (un tel jugement n'aurait pas de sens) mais *plus* que le livre. Le plaisir esthétique qu'on peut éprouver au film de Bresson, si le mérite en revient évidemment, pour l'essentiel, au génie de Bernanos, contient tout ce que le roman pouvait offrir et, par surcroît, sa réfraction dans le cinéma.

Après Robert Bresson, Aurenche et Bost ne sont plus que les Viollet Le Duc de l'adaptation cinématographique.

---

(1) Les Dames du Bois de Boulogne. — Scénario et adaptation de Robert Bresson, d'après « Jacques le Fataliste » de Diderot. *Dialogue :* Jean Cocteau. *Opérateur :* Louis Page. *Décors :* Max Douy. *Musique :* Jean-Jacques Grünenwald. *Interprétation :* Maria Casarès, Paul Bernard, Elina Labourdette, Lucienne Bogaert, Jean Marchat. *Production :* Raoul Ploquin, 1944.

(2) Le Journal d'un Curé de Campagne. — *Scénario, adaptation et dialogues* de Robert Bresson, d'après le roman de Georges Bernanos. *Opérateur :* L. H. Burel. *Musique :* Jean-Jacques Grünenwald. *Interprétation :* Claude Laydu, Jean Riveyre, Jean Danet, Balpétré, Nicole Ladmiral, Martine Lemaire, Nicole Maurey, Arkell. *Production :* UGC, 1950.

(3) Les Anges du Péché. — *Scénario* de Robert Bresson et du R.P. Bruckberger. *Dialogues :* Jean Giraudoux. *Opérateur :* Philippe Agostini. *Décors :* René Renoux. *Musique :* Jean-Jacques Grünenwald. *Interprétation :* Renée Faure, Jany Holt, Yolande Laffond, Sylvie, Marie-Hélène Dasté, Louis Seigner. *Production :* Synops-Roland Tual, 1943.



Robert Bresson au travail

VANITÉ QUE LA PEINTURE

par

MAURICE SCHÉRER

« Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ».

PASCAL.

Tabou (1931)



L'Art ne change pas la nature. Naguère Cézanne, Picasso ou Matisse nous firent des yeux tout neufs. Vanité certes que la peinture qui renonce à dicter au monde d'être selon ses lois, mais vérité combien plus profonde que les choses sont ce qu'elles sont et se passent de nos regards. En même temps qu'ils se rangent sur nos murs, le cube, le cylindre, la sphère disparaissent de notre espace. Ainsi l'art rend-il à la nature son bien. Il fait de la laideur beauté, mais la beauté serait-elle vérité, si elle n'existait malgré et presque contre nous ?

★

La tâche de l'art n'est pas de nous enfermer dans un monde clos. Né des choses, il nous ramène aux choses. Il se propose moins de purifier c'est-à-dire d'extraire d'elles ce qui se plie à nos canons que de réhabiliter et nous conduire sans cesse à réformer ceux-ci. Déjà ce lent travail est bien près d'aboutir. La veulerie et l'abjection sont la matière de nos romans, nos peintres se complaisent dans l'uniforme ou le criard. On entrevoit qu'il ne restera plus bientôt qu'à redonner à la noblesse et à l'ordre cette dignité qu'ils ont perdue. Je crains toutefois qu'on n'attribue à cette faillite commune à l'art de dire et de l'art de peindre des causes toutes contraires. Car l'un, s'interdisant de chanter ne veut plus que simplement montrer et la dignité d'exister ne nous semble pas exiger d'autre parure. « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple », depuis près de cent ans. quelle œuvre écrite ne justifierait cette exergue ? Le peintre, en revanche, a voulu faire

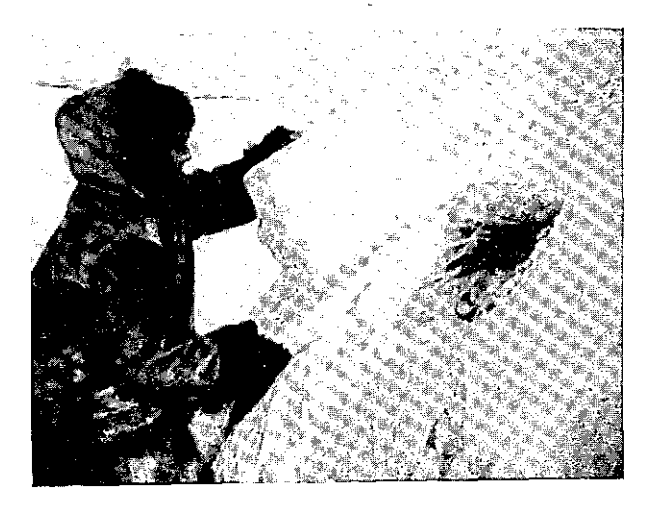
du chant sa matière, c'est-à-dire, ici, de sa vision. Nul objet n'entre dans son espace qui ne s'ajuste d'abord aux dimensions de celui-ci et c'est la règle, à l'avance choisie, qui porte en elle l'infinité de ses applications. Mais, ici comme là, je vois un même désir de saper le prestige de l'être. N'admettre que l'insolite ou réformer l'habituel sont choses, on le conçoit, toutes semblables. Si notre époque fut celle des arts plastiques c'est qu'en eux seuls notre lyrisme a pu trouver sa mesure : l'évidence y défie le chant. On dira que ce point de vue est celui du sens commum le plus grossier. C'est précisément là que je voulais en venir.

★

La perspective une fois découverte, nous reconnûmes aux objets les dimensions respectives qu'ils prenaient sur notre rétine. Nous apprîmes ensuite qu'il n'existait pas de lignes et que tout n'était que jeu de l'ombre et de la lumière, puisque la lumière elle-même était couleur et que la couleur la plus simple naissait de la juxtaposition de plusieurs tons. Notre vision en fut-elle changée ? Montrez à un enfant un tableau de Picasso; il y reconnaîtra un visage qu'un adulte aura peine à découvrir. Un tableau ancien maintenant montré, il donnera à ce dernier sa préférence. Si Raphaël n'avait pas existé, nous aurions le droit de nommer le cubisme folie ou gribouillage. *Guernica* ne réfute pas la *Belle Jardinière* ni celle-ci celle-là, mais je ne crois pas trop hasarder en affirmant que l'une de ces œuvres a été, est et sera toujours plus conforme que l'autre à notre vision ordinaire des objets. « La pomme que je mange n'est pas celle que je vois », ce mot de Matisse ne définit que l'art moderne, non le tout de



Murnau à l'époque de « Tabou », quelques mois avant sa fin tragique.



« Nanouk l'esquimau » : « ...le plus beau des films... » (1920).



Tabou

l'art. On appelle précisément classiques les périodes où beauté selon l'art et beauté selon la nature semblaient ne faire qu'un. Libre à nous d'exagérer leurs différences. Je doute que le pouvoir de l'art sur la nature en soit accru.

Un art est né qui maintenant nous dispense de célébrer la beauté et la faire nôtre par notre chant. Rien que le cinéma ne démontre mieux la vanité du réalisme, mais, tout en même temps, guérit l'artiste de cet amour de soi dont partout il meurt. Une longue familiarité avec l'art ne nous a rendus que plus sensibles à la beauté fruste des choses; une irrésistible envie nous prend de regarder le monde avec nos yeux de tous les jours, de conserver pour nous cet arbre, cette eau courante, ce visage altéré par le rire ou l'angoisse, tels *qu'ils sont, en dépit de nous.*

★

Je voudrais dissiper un sophisme. Où il n'y a pas intervention de l'homme, dit-on, il n'y a pas art. Soit, mais c'est sur l'objet peint que l'amateur porte d'abord son œil et s'il considère l'œuvre et le créateur, ce n'est que par réflexion seconde. Ainsi le but premier de l'art est-il de reproduire, non l'objet sans doute, mais sa beauté; ce qu'on appelle réalisme n'est qu'une recherche plus scrupuleuse de cette beauté. La critique moderne nous a tout au contraire habitués à cette idée que nous ne goûtions des choses que ce qui est prétexte à œuvre d'art : si l'artiste dirige notre attention sur des objets que le commun juge encore indignes, c'est qu'il aurait ici plus à faire pour nous séduire. La beauté d'un chantier ou d'un terrain vague naîtrait de l'angle sous lequel il nous force à les découvrir. Reste, que cette beauté n'est autre que cette du terrain vague et que l'œuvre même est belle non parce qu'elle

Tabou



nous révèle qu'on peut faire du beau avec de l'informe, mais que ce que nous jugions informe est beau. J'en viens donc à ce paradoxe qu'un moyen de reproduction mécanique comme la photographie est en général exclu de l'art, non parce qu'il ne sait que reproduire, mais parce que précisément il défigure plus encore que le crayon ou le pinceau. Que reste-t-il d'un visage sur l'instantané d'un album de famille, sinon une insolite grimace qui n'est pas lui ? Figeant le mobile, la pellicule trahit jusqu'à la ressemblance même.

★

Rendons donc à la caméra ce qui n'appartient qu'à elle. Mais ce n'est pas assez de dire que le cinéma est l'art du mouvement. De la mobilité lui seul fait une fin, non la quête d'un équilibre perdu. Contemplez deux danseurs : notre regard n'est satisfait qu'autant que le jeu des forces s'annule. Tout l'art du ballet n'est que de composer des figures et le mouvement même y est simple effet du principe d'inertie. Songez maintenant à Harold Lloyd gesticulant du haut de son échafaudage, au gangster guettant l'instant où une faute d'attention du policier lui permettra de s'emparer de l'arme qui le menace. Stabilité, mouvement perpétuel, autant de violences faites à la nature. Le plus réaliste des arts, tout naïvement, les ignore.

★

Nanouk l'Esquimau est le plus beau des films. Il fallait un tragique qui fût à notre mesure, non du destin, mais de la dimension même du temps. Je sais que l'effort du cinéaste tend, depuis cinquante ans, à faire éclater les bornes de ce présent où il nous enferme d'emblée. Reste que sa destination première est de donner à l'instant ce poids que les autres arts lui refusent. Le pathétique de l'attente, partout ailleurs ressort grossier, nous jette mystérieusement au cœur de la compréhension même des choses. Car nul artifice, ici, n'est possible pour dilater ou rétrécir la durée et tous les procédés que le cinéaste s'est cru trop souvent en devoir d'employer — celui par exemple du « montage parallèle » ont tôt fait de se retourner contre lui. Mais *Nanouk* nous fait grâce de ces tricheries. Je ne citerai que le passage où l'on voit l'esquimau blotti dans l'angle du cadre, à l'affût du troupeau de phoques endormi sur la plage. D'où vient la beauté de ce plan, sinon du fait que le point de vue que la caméra nous impose n'est ni celui des acteurs du drame, ni même d'un œil humain dont un élément à l'exclusion des autres eût accaparé l'attention ? Citez un romancier qui ait décrit l'attente sans, en quelque manière, exiger notre participation. Plus que le pathétique de l'action, c'est le mystère même du temps qui compose ici notre angoisse.

★

Au contraire des autres arts qui vont de l'abstrait au concret et, faisant de cette recherche du concret leur but, nous cachent que leur fin dernière n'est pas d'imiter mais de signifier, le cinéma nous jette aux yeux un tout dont il sera loisible de dégager l'une des multiples significations possibles. Ce sens c'est de l'apparence même qu'il nous faut l'extraire, non d'un au-delà imaginaire dont elle ne serait que le signe. On conçoit que le réel soit ici matière privilégiée car il tire sa nécessité de la contingence même de son apparition, ayant pu ne pas être, mais ne pouvant plus

qu'être, maintenant, puisqu'il a été. Pour la première fois, en même temps qu'au pouvoir d'exprimer, le document accède à la dignité de l'art. On entrevoit l'une des conséquences de cette condition, périlleuse entre toutes : que le cinéma n'excelle à peindre les sentiments qu'autant qu'ils naissent de nos rapports incessants avec les choses et, choses eux-mêmes, ne sont rien d'autre que le mouvement ou la mimique qu'à chaque instant ils nous dictent. Et quel *meilleur juge ici de* l'authenticité du geste que son efficacité ? Ce n'est plus la passion, mais le travail, c'est-à-dire l'action de l'homme, que le cinéma s'est choisi pour thème.

★

Nanouk construit sa maison, chasse, pêche, *nourrit sa famille*. Il importe que nous le suivions dans les vicissitudes de sa tâche dont nous apprenons lentement à découvrir la beauté. Beauté qui épuise la description et même le chant. Car, à l'inverse des héros épiques, c'est au cours de la lutte que notre homme est grand, non dans la victoire chose acquise, Quel art, jusqu'ici, sut peindre l'action abstraite à ce point de l'intention qui lui donne un sens ou du résultat qui la justifie ? J'ai pris à dessein pour exemple un documentaire, mais la plupart des films, les plus grands comme les pires, ne traitent-ils pas, en leurs meilleurs moments, de ce qui est *en train de se faire*, non des velléités, du triomphe ou des regrets ? Charlot brocanteur, Buster cuisinier ou mécanicien, Zorro, Scarface, Kane, Marlowe, le séducteur ou la femme jalouse, autant d'artisans, habiles ou maladroits, que nous jugeons à l'ouvrage.

★

A l'inverse exact de Flaherty, je situerai Murnau. Qu'ils aient autrefois collaboré à la même œuvre *Tabou* n'apparaît point comme le fait d'un malicieux hasard. On sait qu'avant de tourner *L'Aurore,* Murnau prit soin de construire tout un monde dont son film n'est que le document. La volonté de truquage naît d'un besoin plus exigeant d'authentique. Dès qu'il s'agit d'exprimer quelque trouble intérieur, non plus de faire, l'acteur se trahit, libéré de la contrainte des choses et son masque est à modeler dans la masse d'une nouvelle matière. Pauvre apparence d'un visage si l'on ne sent tout l'espace peser sur chacune de ses rides. Que signifieraient l'éclat du rire ou la crispation de l'angoisse, s'ils ne trouvaient leur écho visible dans l'univers ?

★

Avec la métaphore, sans doute retrouvons-nous le chant. Tout l'art, si l'on veut, consiste à nommer chaque chose d'un nom qui n'est pas le sien. Mais, délivrés du truchement des mots, savourons l'étrange jouissance de faire au même instant d'Achille guerrier et torrent, dieu et cataclysme. A quoi bon accoupler deux termes que seule l'imperfection du langage nous oblige d'isoler ? *Pâtre-promontoire, soleils mouillés,* terre *bleue comme une orange,* l'effort de la poésie moderne fut de secouer l'inertie primitive du mot; mais, pourvus maintenant du droit de tout dire de tout, que nous sert-il de plus d'en user ? Vive donc le cinéma qui, ne prétendant que montrer, nous dispense de la fraude de dire ! Poème cinématographique, poésie descriptive, un même non-sens. Il n'importe plus de chanter les choses, mais bien de faire en sorte que d'elles-mêmes elles chantent.

Au cours de *Nosferatu,* nous quittons un instant le pays des fantômes pour suivre la leçon d'un biologiste expliquant à ses élèves le terrifiant pouvoir d'une de ces plantes à figure d'hydre faites pour se nourrir d'insectes. On pardonnera au plus grand des cinéastes d'avoir, par cet artifice, indiscrètement livré la clef de sa symbolique. Assimiler l'idée à l'idée ou même la forme à la forme, comme le voulait Eisenstein, répugne à l'art du mobile et la figure qui nous fascine sur la toile ou la pierre épuise ici notre regard, si elle dure. Le mouvement est l'être de chaque chose, le condamnant à sa fonction, absorbante ou rayonnante, sordide ou noble et, comme dans la *Bouche d'Ombre* impliquant un jugement moral. Deux directions privilégiées centripète ou centrifuge se partagent le monde et à chaque espèce assignent son aptitude. La mort est dissolution, le mal emprise, la vie croissance, la pureté épanouissement. L'idée jaillit du signe et, comme la tendance, l'acte, du même coup le fonde. Quelle rhétorique de nos poètes fut-elle jamais plus convaincante ? Sollicité par notre chant, l'univers, jusqu'ici muet, s'avise enfin de répondre.

★

Le thème du désir est cinématographiquement l'un des plus riches; car il exige qu'à nos yeux soit étalée l'entière distance qui dans le temps ou l'espace, sépare le guetteur de sa proie. L'attente jouit d'elle-même et l'éclat tendre d'une gorge ou, comme dans les *Rapaces*, de Stroheim, le miroitement de l'or, pour le désir impuissant se colorent d'une séduction toujours nouvelle. Chose que, spectateurs, nous ne cessons de ressentir devant ces images impalpables et fugitives qui fixent notre regard, à la fois comblé et déçu. Toutefois le cinéma n'a-t-il d'autre ambition que de bercer la délectation morose d'une humanité à qui la nature ouvrit trop tôt ses secrets ? Il est d'autres rapports que l'art de l'écran se révèle d'emblée moins apte à peindre. Non plus ceux des corps, mais de chaque volonté l'une à l'autre. Plus de place pour Créon ou Antigone prenant l'hémicycle à témoin de leur sincérité. Le mensonge plutôt nous sollicite; mais ce n'est pas assez que de la tromperie l'événement seul soit juge, c'est de l'hypocrisie même qu'il porte sur son masque que le fourbe tire son pouvoir. Tartuffe n'abuse qu'Orgon et peut-être sa fascination n'est-elle si puissante que parce qu'il ne le dupe pas tout à fait. Quel plus bel hommage à Molière que le hideux visage de Jannings suant la fausseté par tous les pores : Onuphre, la mesquine réponse d'un critique jaloux.

★

Mais pourquoi, dira-t-on, refuser de pénétrer au cœur de l'homme ? Le trouble de notre visage n'est-il pas signe de quelque émoi intérieur qu'il trahit ? Signe oui, mais combien arbitraire puisqu'il nie la puissance de feindre et rétrécit à l'extrême les bornes de ce monde invisible où il se flatte de nous renvoyer. Remonter de chacun de nos gestes à l'intention qu'il suppose équivaut à réduire le tout de la pensée à quelques opérations toujours identiques et le romancier aurait droit de sourire devant les prétentions de son puîné baptisant du nom de langage cette élémentaire algèbre. Aller de l'extérieur à l'intérieur, du comportement à l'âme, telle est sans doute la condition de notre art; mais j'aime, qu'en ce nécessaire détour, loin de ternir l'éclat de ce qu'il donne aux yeux, il l'avive et, qu'ainsi libérée, l'apparence d'elle-même nous éclaire.

Avec *Le Dernier des Hommes* Murnau aborde un sujet ingrat entre tous, un pur rapport de soi à soi qui est l'importance que chacun attache à ses échecs ou ses triomphes et je ne sais quelle fausse honte nous retient toujours de compatir à la souffrance morale lorsqu'elle altère jusqu'au masque même. Sachons donc que le dessein de l'auteur n'a pas été de provoquer notre pitié, mais, la supposant suffisamment vive en nous, de l'épuiser en la comblant, comme il ferait de quelque penchant mauvais, cruauté ou désir. Ainsi l'art nous libère-t-il de tous nos sentiments, même bons, et justifie son immoralisme en rendant à l'éthique son bien. J'admets que notre plaisir soit condamnable s'il naît de notre attendrissement ou de nos sarcasmes, mais ces deux sentiments trop humains n'ont point de part à la fascination qu'exerce sur nous le destin tragi-comique de notre portier. Me citera-t-on une œuvre, roman, peinture, ou film, qui ait plus délibérément négligé de nous prendre aux entrailles tout en n'usant que du seul prestige des effets les plus tangibles de l'émotion ? J'ajoute pour ceux qui blâmeraient dans le jeu de Jannings un certain parti-pris de statisme que l'immobilité traduit ici un état de tension douloureuse, non d'équilibre. Une trop longue accoutumance aux arts plastiques nous avait conduit à assimiler la joie au repos, le malheur au trouble. Ce que le peintre ou le sculpteur n'obtiennent que par ruse ou violence, « l'expression », est donné au cinéma comme le fruit de sa condition même. Il appartiendra pour la rendre plus intense non toujours d'en accélérer le rythme, mais de le ralentir jusqu'à la limite de l'insolite fixité.

★

L'Aurore nous entraîne un degré plus loin au cœur de ce monde intime où les sentiments, amour et haine, joie et tristesse, désir et renoncement se nourrissent d'eux-mêmes et meurent de leur propre excès. Et pourtant nulle concession aux facilités de l'ellipse et du symbole, une sorte d'harmonie préétablie semble assigner à leurs vicissitudes le rythme des modifications du ciel. A l'ultime détour de notre quête intérieure, nous nous trouvons de nouveau face au monde. Le décor participe au jeu; s'il ne consent que rarement à s'animer, il n'en règle pas moins toujours de quelque manière les déplacements des personnages. A la tyrannie des limites du « cadre », il substitue ses lois. Ne cédons que prudemment aux séductions du nombre d'or et de la belle image. Quelle photographie égalera jamais la moindre phrase ? Mais, en revanche, quel plus beau vers de nos poètes se flatte-t-il d'épuiser la magnificence de ce monde sensible que le cinéma seul a le privilège d'offrir intact à nos yeux ?

★

Les images de *Tabou* brillent de tout l'éclat de cette beauté qu'elles nous livrent sans intermédiaire et le soin du photographe est, par l'excès d'art, de mieux masquer ses ruses. Il ne triche que pour parfaire un décalque qui, terne, eût trahi. Mais nul besoin ici de céder au fantastique facile des ombres, de cerner d'un même nimbe ces objets — palmes, vagues, coquilles ou roseaux — que les rayons du soleil ont marqués de leurs stries inaltérables. Vêtus d'un jour qui ne vient que d'eux, ils s'éclairent de leurs dissemblances et, sous leur multiple écorce, postulent une pulpe commune. Fasciné par son modèle, l'artiste oublie l'ordre qu'il se flattait

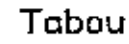
de lui imposer et, du même coup, révèle l'harmonie de la nature, son essentielle unité. Le chant devient hymne et prière; la chair transfigurée découvre cet au-delà d'où elle puise vie. Je ne crains pas d'appeler *sublime* cette fusion spontanée des sentiments religieux et poétiques.

★

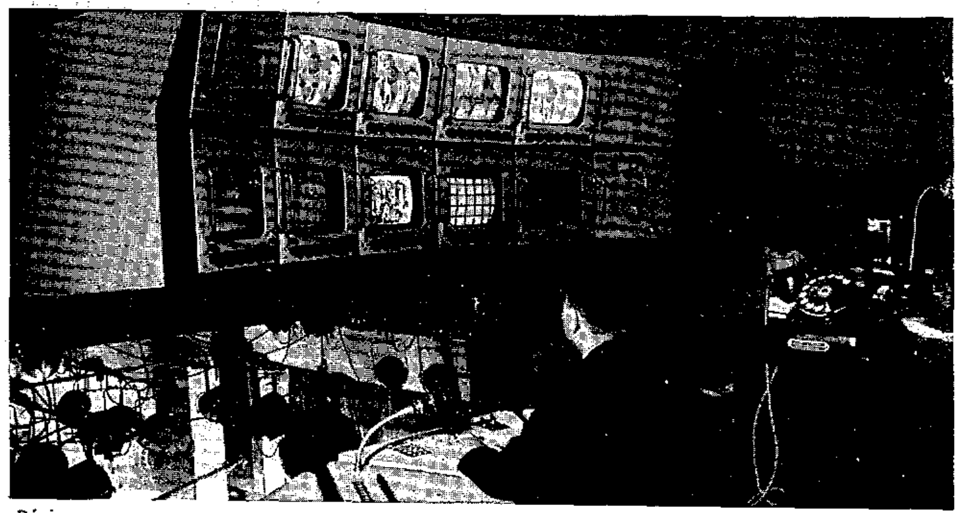
Et, de ce royaume des fins où nous voici maintenant installés, plein droit nous est de condamner la folle ambition de notre temps, trop impatient de maîtriser l'univers pour connaître de lui autre chose qu'une abstraite et malléable substance, dont il croit rassurer son inquiétude. Rompant avec la nature, l'art moderne abaisse l'homme qu'il se proposait d'élever. Evitons ses chemins, même s'il nous séduit d'un lointain et problématique salut. Le cinéma, d'instinct, répugne à tout périlleux détour et nous dévoile une beauté que nous avions cessé de croire éternelle et à tous immédiatement accessible. Dans le bonheur et la paix, il installe ce que nous faisions fruit de la révolte et du déchirement. Il nous découvre de nouveau sensibles à la splendeur de la mer et du ciel, à l'image la plus banale des grands sentiments humains. Miraculeusement il scelle l'accord de la forme et de l'idée et baigne nos yeux encore neufs de l'égale et pure lumière du classicisme.

★

L'art évolue par l'effet d'une poussée interne, non de l'histoire. Tout au plus, sans nous changer, nous entraîne-t-il loin de nous-mêmes, et il se perd en nous perdant. Savourons donc ici notre chance; retenons jalousement dans nos mains un instrument que nous savons encore apte à nous peindre *tels que nous nous voyons*. Que cette certitude, toute simple, nous rassure et nous garde d'oiseuses entreprises. Si quelque cinéaste lit ces ligne, peut-être s'étonnera-t-il que je loue dans son art ce qu'il doit plus au hasard et privilège de sa condition qu'au fruit de patientes recherches. Mais à quoi bon redire que le cinéma est bien un art c'est-à-dire choix et perpétuelle invention, non utilisation aveugle de la puissance d'une machine ? Des œuvres sont là qui, d'elles-mêmes, le prouvent. Aussi mon dessein n'était-il pas de montrer que le cinéma n'a rien à envier aux autres arts ses rivaux, mais de dire ce qu'à leur tour ceux-ci pourraient lui envier.


Tabou





Régie

TÉLÉVISION

portrait d'une machine

par

PIERRE VIALLET

A deux pas de la Seine et des zouaves de l'Alma, la Télévision française s'est installée dans un double immeuble à sept étages d'une rue jadis calme. De la terrasse où l'été les caméramen jouent au ping-pong, nous découvrons, à deux autres pas comptés en vol d'oiseau, le centre émetteur de la télévision logé sous le drapeau de la Tour Eiffel qui, décidément, sert d'antenne à tout le monde. Trois ascenseurs douloureux, épuisés par douze heures de service journalier, desservent les cellules, cabinets noirs et plateaux où travaillent « ceux qui font de la télévision ».

Nous sommes ici dans un centre nerveux capital, espèce de Vatican de l'image petit format. Toutes les idées sur l'art neuf, la façon de composer des miniatures vivantes, la poésie de la trame grise de l'image, l'aspect déformé du spectacle présenté sur un tube sont ici classées, reprises, discutées, raturées et forment le premier brouillon de la grammaire future. On pèse chaque jour le monstre, on l'estime, on l'arme jusqu'aux dents, on le sacrifie, on le secoue, on le nourrit pour mieux le disséquer, on lit dans les signes de sa main, on recense ses adorateurs, on le coiffe, on le lustre, on le détraque pour le réparer, on lui apprend à marcher sur les mains, à tirer la langue, on l'ausculte, on essaye sur lui des eaux de politique, des onguents d'éclairage, des tisanes de paroles; on se demande jusqu'où il ira, bien que chacun soit persuadé qu'il ira loin.

Visiter les installations de la Télévision, c'est examiner pour la première fois un microbe, mourir de peur dans la première voiture à pétrole, lever le nez vers le premier hoquet de l'aéroplane. Mais le microbe est digéré, la voiture assimilée, l'aéroplane commun. La télévision seule, par sa jeunesse, a

le privilège d'émerveiller les enfants du siècle. Ils s'en approchent avec précaution ou colère. J'ai observé cinquante contemporains d'importance devant les caméras grises.

Jean Cocteau, écolier éternel, est tout de suite frappé par la mort de l'image. La télévision n'enregistre pas son travail; elle le confie à Pénélope qui se charge de le détruire; c'est de l'instantané humain.

Jean Grémillon, nerveux, la joue violette, l'œil d'acier féroce, géant précis irrité par l'imprécision, jette les nouveaux outils au diable : « Vous n'arriverez jamais à rien !... » Sa colère, en tout cas, prouve que la télévision n'est pas du cinéma.

François Périer, affable, considère les rouages de cette espèce de montre supérieure, de sous-marin en plongée, de grotte de Lourdes exploitée par des techniciens repus de miracles, de train électrique pour enfants de l'Olympe, et ferme les yeux. Puis François Périer presse sur un bouton : des images surgissent, des voix rôdent. Il dit alors, une coquetterie dans la voix : « Je me demande comment vous arrivez à vous débrouiller ».

Jacques Becker, un doigt perplexe planté dans sa toison de mouton gris, la parole lente, prétend que la rapidité d'exécution des spécialistes de la télévision est une révolution.

Marcel L'Herbier choisit pour s'exprimer des mots d'esthète, André Maurois des phrases prudentes, Christian-Jaque tire son chapeau et reconnaît le prodige, Claude Autant-Lara s'amuse...

Voici comment se présente le jouet : d'abord un plateau, un ciel de projecteurs, un système solaire qui rappelle celui du cinéma, des micros inclinés comme des palmes, des décors dont on change aussi souvent que... de chemise. A chaque heure du jour on plante, déplante, replante. Les machinistes sont des cultivateurs nerveux, des botanistes de tout lieu où quelque action peut se passer. Ils extirpent de leurs magasins des morceaux de « salle à manger en noyer clair », des tronçons d'Alhambra, des portions de terrasse déjà au clair de lune, la chambre du Malade Imaginaire, la piste ammoniacale d'un cirque ou l'on répète. Un chien savant s'apprête à pourfendre un disque de papier. On ne va pas tourner; ce qui pose la différence entre la diffusion « en direct » d'une série d'images de télévision et l'enregistrement sur pellicule morceau


Une caméra de 819 lignes prend la speakerine...




...qui paraît sur un écran récepteur.

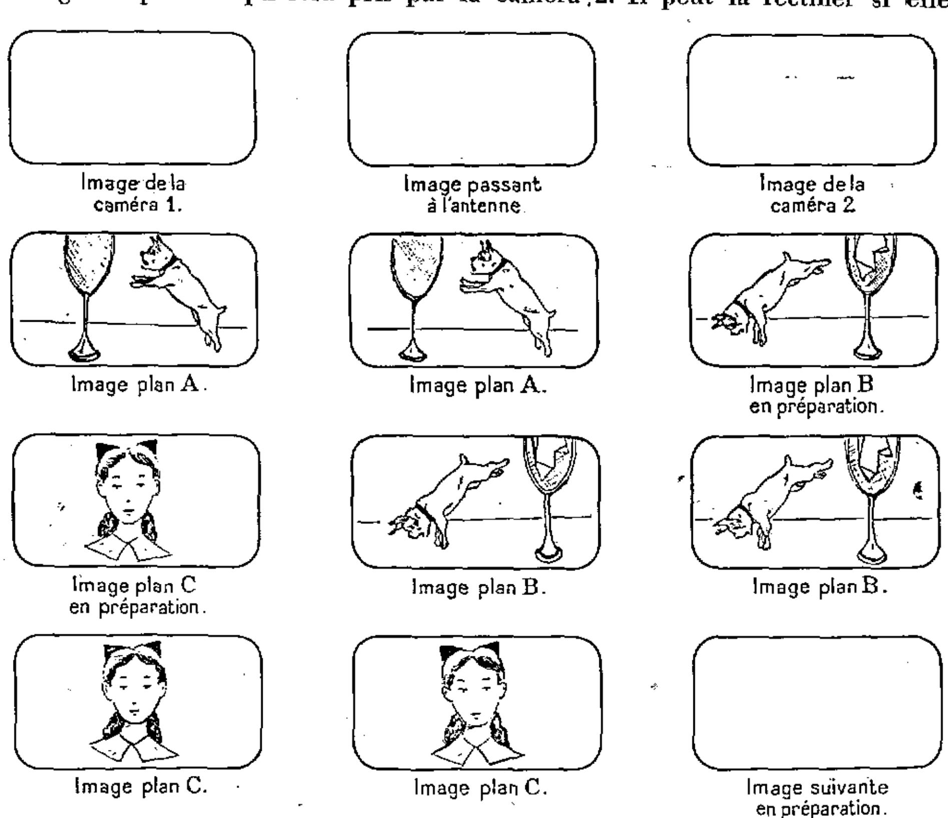


par morceau — c'est-à-dire plan par plan — du cinéma. A la télévision toutes les images s'enchaînent, d'où la nécessité d'employer plusieurs caméras, deux au minimum. Supposons trois plans : A, le chien, pris en plein vol, traverse le disque de papier. B, le chien a traversé le disque et retombe en équilibre sur ses pattes. C, une petite fille enthousiaste regarde.

Au cinéma, répétons-le, ces trois plans feraient chacun l'objet d'un travail particulier. A la télévision, la caméra n° 1, par exemple, prendrait le plan A, la caméra 2, le plan B, tandis que la caméra 1 se mettrait déjà en place pour prendre le plan C. Cette façon de procéder ne pardonne pas. C'est de l'acrobatie sans filet. Une erreur de mémoire, un lapsus de mouvement, une étourderie de la part du caméraman et c'est la gaffe, et... le mépris du télé-spectateur. Si les erreurs sont relativement rares dans l'enchaînement des images à la télévision, c'est que le metteur en scène exerce un contrôle constant sur son émission pendant le passage à l'antenne.

Il est installé dans une espèce d'aquarium surchauffé, étoilé de boutons, de manettes, de signaux lumineux, de contacts, de fils. Ce n'est plus un metteur en scène, c'est un pilote en plein ciel avec son équipage : techniciens du son et de l'image, chef d'émission, assistant, script qui lui souffle la continuité de l'action. Devant lui sont installés trois écrans. A gauche, l'image de la caméra 1, au centre l'image qui passe à l'antenne, à droite l'image de la caméra 2. Un levier commande la mise en image de chaque caméra.

Nous sommes en émission. Le metteur en scène passe à l'antenne le plan A du caniche qui traverse le disque de papier. Pendant ce temps il contrôle l'image du plan B qui sera pris par la caméra 2. Il peut la rectifier si elle



n'est pas conforme à sa conception. Pour cela il possède un micro relié directement à des casques portés par les caméramen.

LE METTEUR EN SCÈNE : « Caméra 2, recule pour que le tabouret du plan B, sur lequel le caniche va tomber, soit dans le champ. »

La caméra 2 exécute l'ordre. L'image du plan B est prête. Le metteur en scène pousse le levier de la caméra 2 et le plan B passe à l'antenne. Aussitôt le metteur en scène rappelle à la caméra 1 que le plan C est celui d'une petite fille. Dès que ce plan est prêt et au moment opportun, il le passe à l'antenne et ainsi de suite, dans la fièvre, jusqu'au mot FIN.

La mise en scène de cinéma et la mise en scène de télévision présentent d'autres différences essentielles.

La longueur des plans : au cinéma il n'y a pas de règle. La longueur des plans est fonction de l'équilibre général de l'œuvre et du rythme particulier de chaque moment de l'action. A la télévision le dosage est plus délicat. Un plan peut rarement être court. La caméra qui prépare l'image suivante de l'action doit retrouver le cadrage prévu par le metteur en scène, parfois le modifier si un acteur, par exemple, ne se trouve pas à ce moment précis à l'endroit qui lui avait été indiqué. Le cadrage trouvé, le caméraman doit encore faire la « mise au point » de son image. Souvent, une caméra doit aller chercher son image dans un autre lieu du studio dans le cas fréquent d'un enchaînement d'un décor sur un autre.

Même s'il était possible de raccourcir la durée des plans de télévision en multipliant le nombre des caméras il semble que ce serait violer deux lois :

L'attention du téléspectateur est faible comparativement à celle des autres « consommateurs » de spectacle.

Et, l'image de télévision étant d'une dimension réduite, la forme de la représentation est moins évidente. Il faut laisser au télé-spectateur le temps de reconnaître un objet, un personnage. Si un revolver joue un rôle, il suffit de deux secondes sur un grand écran de cinéma pour frapper le spectateur. A la télévision il convient de multiplier ce temps par deux ou trois.

Par ailleurs si l'écran de cinéma tolère une bouche colossale occupant toute sa surface, aussi bien qu'un âne lointain perdu dans le désert, l'écran de télévision ne donnera une bonne image que de la bouche. L'âne sera peu visible et, pour peu que le téléspectateur soit bigle ou mal réveillé, pris pour un chien, une cuvette ou une épingle. Le metteur en scène de télévision doit partir du principe qu'il travaille pour des myopes. Cette règle, dont un Paul Valéry dirait qu'elle est une « gêne exquise », l'oblige, en somme, à ne traiter pratiquement que des images proches, donc intimes. Il rejoint ainsi la psychologie de son spectateur placé, pour recevoir l'image, dans le cadre « intime » de son intérieur. Le miracle serait le plan d'un personnage très proche et parlant à voix basse à un consommateur de télévision perdu dans le silence bien bordé de son lit.

L'éclairage, à la télévision, pose des problèmes encore plus complexes. En réalité, et c'est ainsi que l'on procède au cinéma, chaque plan réclame sa lumière propre. Eclairer une scène, c'est la composer, lui donner la vie. A la télévision un éclairage unique moule l'animation d'un nombre parfois considérable de plans. En effet, les caméras bougent sans cesse et « balayent » tous les angles d'un décor. Il est donc pratiquement impossible de placer des projecteurs dans ce décor. Les projecteurs sont pendus au plafond, ce qui écrase l'image. En attendant la vérité, « on se débrouille ».

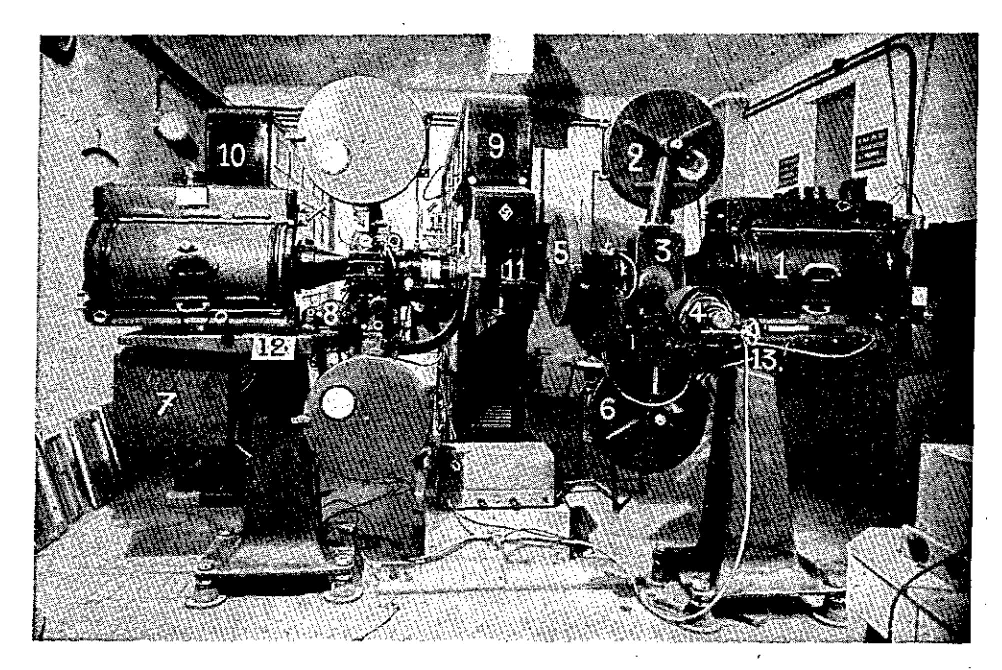
La télévision passe aussi des films : c'est plus simple. Une caméra recueille l'image du film à la sortie de l'appareil de projection. Ce qui pose un problème plus complexe, c'est la nourriture du monstre. La télévision est un Minotaure qui absorbe tranquillement de trois à cinq grands films par semaine sans



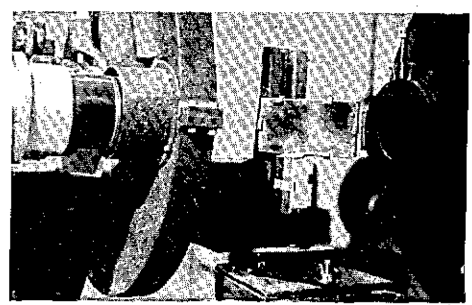
Edith Piaf dans les studios de la rue Cognac-Jay prise par deux caméras de 441.

compter les courts-métrages; et le cheptel des films s'épuise. La production actuelle, à supposer que le cinéma consente à la confier aux écrans miniatures, serait très insuffisante pour alimenter les programmes de la télévision. De toute façon le téléspectateur est déjà un personnage désabusé, qui a vu tous les films. Ce nouveau venu, *intoxiqué chaque soir à domicile*, réclame son poison. Il fume ses vingt heures de tube-récepteur par semaine et exige, sous peine d'enrayer l'essor de la télévision, que de l'opium surgissent de nouvelles formes, des lignes inédites, des événements qui agitent ses vertèbres. Il convient de féliciter cet homme qui nous change du lecteur distrait, du spectateur de théâtre rarement satisfait et du visiteur des salles noires d'exclusivité qui vient là pour s'étirer les jambes ou pour gommer les soucis du siècle. Il secoue le sommeil des créateurs. Il va au cinéma comme on va à la messe et se révolterait que l'on y changeât l'ordre de la cérémonie coupée par l'esquimau spirituel de l'entr'acte. Mais chez lui, devant son poste de télévision, il attend autre chose.

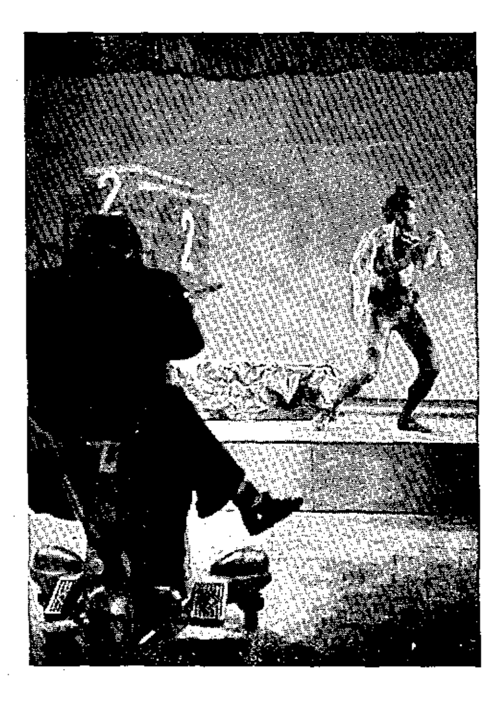
D'abord, « sa » speakerine, ange gardien, *dulcinée*, *mi-mère*, *mi-vierge*, de bon conseil, de bon ton, familière, pénétrante, bien physiquement. Il connaît sa voix, il sait qu'elle ne peut pas se tromper, qu'elle les aime tous, ses téléspectateurs, qu'elle répondra à leurs lettres et qu'elle regarde dans les yeux.



1. Lanterne de projections à charbons horizontaux de 30 A.
2. Carter débiteur contenant le film qui sera projeté (contenance 600 m., dont 300 utilisés).
3. Moteur d'entraînement du projecteur, alimenté en courant triphasé, démarrant en asynchrone, synchronisé par une source de courant continu qui lui est injecté automatiquement, à l'aide de relais, une seconde à peine après le démarrage. Vitesse rigoureusement constante. Vitesse de filement 25 images-seconde.
4. Carter comportant le mécanisme du dérouleur.
5. Obturateur séparé actionné par un moteur séparé dont les caractéristiques sont sensiblement identiques au moteur des dérouleurs; ils comportent l'un et l'autre une commande de décalage de leur stater, ceci pour l'isochronysme des images. Ce moteur entraîne un disque muni de deux ouvertures, dont l'angle est *très réduit*, en un temps très court, c'est-à-dire pendant que l'iconoscope n'est pas balayé. Le temps de projection est d'environ 1/600 de seconde, deux projections par image (trames paires et impaires).
6. Carter inférieur de rebobinage identique au carter supérieur, mais entraîné.
7. Boîte comportant les divers relais de commande des projecteurs (moteurs) et des miroirs (moteurs).
8. Lecteur de son classique.
9. et 10. Baies d'analyses et de synchronismes.



11. Miroirs permettant l'enchainement des bobines; ces miroirs sont axés à 180° et leur déplacement, effectué à l'aide d'un petit moteur commandé par un bouton, permet l'utilisation de l'un ou de l'autre des projecteurs, tout en masquant le projecteur inutilisé.
12. Boîte de boutons devant exciter les différents relais de commande, mise en route des projecteurs et arrêt commande des miroirs et du moteur de l'obturateur.
13. Manette de décalage des stators des moteurs d'entraînement.



Serge Lifar pendant une émission sur 441.

« Son » *journal-télévisé* est du jour. Des équipes de Mercure porteurs de caméras légères circulent sans cesse là où ça flambe, là où ça déraille, là où ça bataille. Il n'est pas de mort violente, de discours, de tank, de corsage, de match, de prouesse, de primevère ou d'enterrement à condition que l'événement ait la fraîcheur de l'œuf qui ne soit aussitôt photographié, coupé, monté, commenté et servi au *téléspectateur*.

La musique ne pénètre plus dans les seules oreilles. Elle touche l'œil, aussi. Stravinsky, Mozart ou Satie deviennent réalités immédiates par le *truchement* plus ou moins approximatif de signes furtifs, de signes du Zodiaque, de signes de Zorro. Ça apprend quelque chose, ou ça distrait.

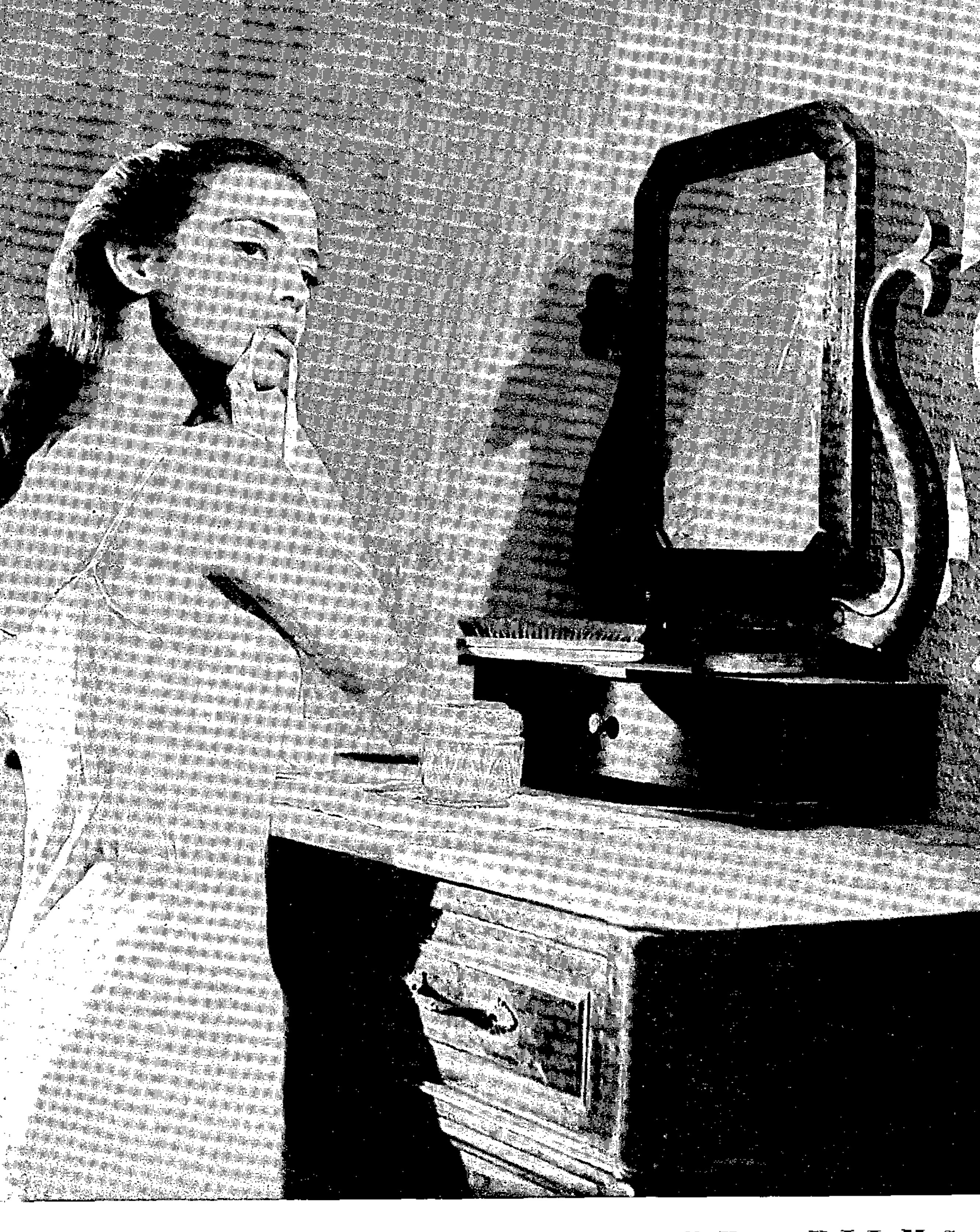
Le rôle de la télévision, il ne faut pas l'oublier, consiste à faire partie de la vie du téléspectateur. Il faut s'introduire dans son appartement, le charmer, l'entourer, le soigner, le mijoter à feu doux et bientôt, si l'on est assez malin, habiter chez lui.

L'homme de cinéma n'a pas ce privilège. Il aperçoit son spectateur, l'enchaîne pour deux heures, et le perd de vue. L'homme de télévision est un parasite, un pique-assiette, un ménestrel, un pensionné de petits-bourgeois devenus mécènes, un fou pour rois du coton mercerisé, une cinquième roue indispensable, un membre de la famille qu'il faut nourrir, un orphelin recueilli et un enfant choyé. C'est pourquoi le téléspectateur a déjà le sentiment que le spectacle télévisé est apprêté chez lui et pour lui. Il convient donc de se mouler *étroitement à ses préoccupations* familiales et intellectuelles. Lui montrer l'événement en gros plan, afin qu'il puisse y toucher : la façon de vider un merlan et de le rouler dans la farine, la jambe cassée d'un ministre, une pluie modérée sur une localité auvergnate près de laquelle on a précisément de la famille.

L'autre matériel, celui qui touche les points sensibles du cerveau, est l'affaire des auteurs. Ils sont libres. Les durées du spectacle sont modifiées. Les cadres sont encore informes.

La seule règle admise par tous est une règle de vitesse : il faut composer vite, au fil de la caméra, dans des décors faciles et broder une espèce d'improvisation sur des textes simples. Car le comble, c'est outre l'appétit du téléspectateur, sa distraction. *Un rien le dérange* : le téléphone, l'envie d'un chocolat, un facteur, un bruit dans la maison. Il perd le fil. Il faut qu'il le retrouve.

Les fileurs de la rue Cognacq-Jay, à longueur de journée, battent des cartes blanches.



ANNA MARIA FERRERO DANS « IL CRISTO PROIBITO » (LE CHRIST INTERDIT) DE CURZIO MALAPARTE

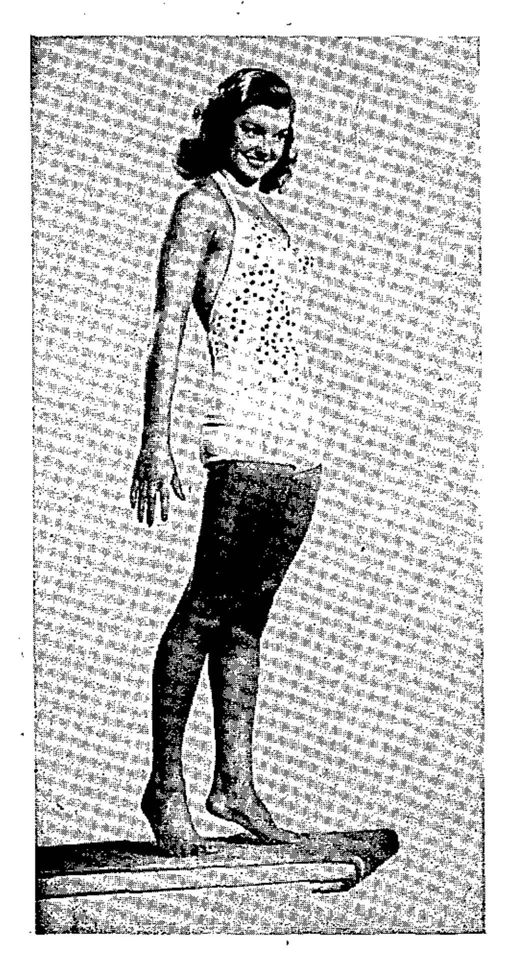
LES FILMS

UNE STAKHANOVISTE DE L'ÉROTISME DE CHOC : ESTHER WILLIAMS

NEPTUNE'S DAUGHTER (LA FILLE DE NEPTUNE) de Edward Buzzell. *Scénario :* Dorothy Kingslen. *Opérateur :* Charles Rosher. *Directrice du technicolor :* Nathalie Kalmus. *Musique :* Frank Loesser. *Interprétation :* Esther Williams (Eve Barrett), Red Skelton (Jack Spratt), Ricardo Montalban (José O'Rourke), Xavier Cugat et son orchestre. *Production :* Metro-Goldwyn-Mayer, 1950.

THIS TIME FOR KEEPS (LE SOUVENIR DE VOS LÈVRES) de Richard Thorpe. *Scénario :* G. Lehman. *Opérateur :* Karl Freund. *Directrice du technicolor :* Nathalie Kalmus. *Musique :* Georgie Stoll. *Interprétation :* Esther Williams (Leonora Cambaretti), Jimmy Durante (Ferdi Farro), Lauritz Melchior (Richard Herald), Xavier Cugat et son orchestre. *Production :* Metro-Goldwyn-Mayer, 1947.

FIESTA (SENORITA TOREADOR) de Richard Thorpe. *Scénario :* G. Bruce et L. Cole. *Opérateur :* S. Wagner. *Directrice du technicolor :* Nathalie Kalmus. *Musique :* Johnny Green. *Interprétation :* Esther Williams (Maria Moralès), Ricardo Montalban (Mario Moralès), Akim Tamiroff (Chato). *Production :* Metro-Goldwyn-Mayer, 1947.



Cette bonne grosse fille, qui incarne obstinément depuis dix films peut-être la brute féminine américaine, puritaine et exhibitionniste, tue sous elle, j'imagine, un réalisateur par film. En contre-plongée, l'appareil posté en bas à droite du tremplin de la piscine, elle lève les bras, et emplit l'écran de la couleur improbable de ses maillots décents et ajustés, au delà des styles ou des sujets. Les délicates arabesques littéraires sur les monstres sacrés n'ont en ce qui la concerne aucun point d'application. Elle est seulement le symbole d'une sexualité légale et hygiénique. L'élégance du buste et la finesse de ses attaches ne doivent pas faire illusion. Les bonnes joues, honneur de l'alimentation rationnelle selon les magazines féminins, et cette exubérance de la région pubienne qui *fait invinciblement penser à la jeune géante* de Baudelaire, indiquent sans équivoque la fonction de cette personne, qui avec la plus stricte moralité incite aux performances sexuelles et sociales dans la bonne humeur, la bonne conscience et le confort. Elle est la femelle de cet *homo americanus*, bref la montagne de chair qui convient à Superman.

Mais paradoxalement, la girl-scout acéphale Esther qui donnerait toutes les justifications à la plus cruelle misogynie, inspire cette même respectueuse admiration qu'on a pour le comportement d'Arabelle Dudley avec le joli imbécile Félix de Vandenene. Arabelle « se tape » Félix comme un Orson

Esther Williams...

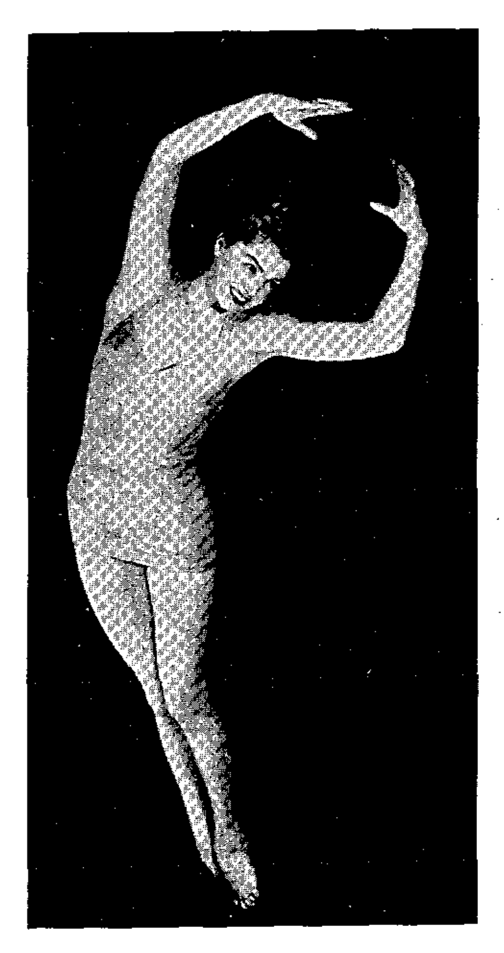
les starlettes. Les jeunes et beaux, enfin, jolis, milliardaires, que, un par film, croque Esther Williams, ont cette terrifiante parenté avec Félix.

Et l'on s'avise tout à coup que les colossales machines en technicolor auxquelles tout ce qui en nous aime les calendriers des Postes prend un si vif plaisir, et qui sont à coup sûr l'aboutissement logique de la peinture représentative, ne sont pas cette fête orgiaque des perversions du goût plastique que nous pensions naïvement qu'elles étaient, mais bien « les lys des champs », « la porte étroite » et « le chas de l'aiguille » du cinéma américain. La perspective change : *Le souvenir de vos lèvres*, *Fiesta* et *La fille de Neptune* sont des paraboles-clés, et à ce titre les plus caractéristiques peut-être des films commerciaux américains. La perfection mécanisée des recettes formelles, l'accession de la technique pure et impersonnelle au plan du parfait renforcent l'impression qu'ici un mode de vie, et une conception de l'art haïssables, monstrueuses, mais cohérentes, se montrent sans voiles.

Le conservatisme social le plus effréné, les recettes sexuelles et morales en vigueur s'y étalent en toute légitimité. Dans *Le souvenir de vos lèvres*, Esther se laisse caresser la poitrine pour la patrie par de pauvres soldats blessés. Comme on ne peut pas *montrer* cette chose, le soldat est aveugle, il a les yeux bandés. Mais comme c'est un peu jouer avec les sentiments respectables des parents d'aveugles, la séance terminée, le soldat enlève son bandeau, il est guéri. Après tout, le roi de France touchait bien les écrouelles. Pour le sexe et la patrie, comme on disait pour le Tsar. Symétriquement *Fiesta* (*Senorita Toreador*) assène la double preuve, — par la lutteuse athlétique qui a bien le droit de tuer des taureaux —, et par le jouvenceau promis au matadorat qui a bien le droit de jouer, dans une posada où il boit le tequila du desperado, la partie de piano de sa rhapsodie mexicaine pour piano et orchestre, que déverse sans piano le poste de radio, — que la vocation transporte des montagnes, et triomphe en tout honneur au pays de la libre entreprise.

Plus modestement, à chacun sa chacune et marchez droit se contente de dire *La fille de Neptune*.

L'état-major français, toujours naïf, versait du bromure dans le vin de la troupe car, en France, ce sont les myopes qu'on fourre dans l'intendance. La fonction militaire et sociale d'une Betty Grable ou de notre Esther Williams lui est dialectiquement opposée.



...la même.

Un érotisme de choc, puritain et moralisateur peut être le rempart d'une société. Il ne s'agit pas de plaisanter dans les rangs, mais de fonctionner selon le règlement. La discipline, c'est la santé disent si clairement le visage et le corps d'Esther Williams, qu'on doute, devant ces arguments, si le goût du relâchement voluptueux n'est pas, comme on le prouve ainsi, un risque de décadence, et si pour nous aussi la poursuite du record de vitesse et d'efficacité et le dépassement des normes ne seraient pas le salut de l'hygiène. *Discutez pas* disent les militaires. Le coup de génie est d'avoir remplacé les galons par des maillots à paillettes.

PIERRE KAST

PRESQUE TOUT SUR ADAM . . .



Joseph Mankiewicz, « All About Eve » : Bette Davis et Garry Merrill.

ALL ABOUT EVE (EVE...) de Joseph L. Mankiewicz. *Scénario :* Joseph L. Mankiewicz, *Opérateur :* Milton Krasner. *Décorateurs :* Thomas Little et Walter M. Scott. *Musique :* Alfred Newman. *Interprétation :* Bette Davis (Margo), Anne Baxter (Eve), George Sanders (Addison de Witt), Céleste Holm (Karen), Garry Merrill (Bill Sampson), Hugh Marlowe (Lloyd Richards), Thelma Ritter (Birdie), Marilyn Monroë (Miss Casswell), Gregory Ratoff (Max Fabian), Barbara Bates (Phoebe). *Production :* Darryl F. Zanuck pour la 20th Century Fox, 1950.

Tout sur Eve offre d'abord cette particularité de dire presque tout sur Adam. C'était de bonne guerre. Au musée anthropométrique de la femme, l'homme vient complaisamment inscrire ses empreintes digitales : elles marquent mal.

Entendons-nous. Il ne s'agit nullement d'un de ces ouvrage où l'on parle de sexe faible en nous présentant des championnes de catch, de sexe fort, des employés de bureau à mitaines. Une de ces fables tournées tout entières vers le plaisir arbitraire du seul public féminin, qui fait semblant un moment de bouleverser les privilèges, mais en définitive, l'histoire achevée, rappelle fermement aux femmes que leur plus réel avantage est de faire la vaisselle.

Eve, de M. Joseph Mankiewicz, ce n'est pas cela. Mais une construction logique, impitoyable, la machine de guerre d'une femme d'exception contre des hommes sans exceptions. Le théâtre, où se passe *le film*, ne fait qu'ajouter à la singularité de l'aventure, lui donner ces échos de parade foraine, de mythe insolite, nécessaires à l'étrangeté du sujet. Eve — l'autre — devait aussi étonner un Adam dépourvu, par-dessus le marché, de tout élément de comparaison. Le Paradis, d'autre part, quelle scène, avec les doubles-rideaux de Dieu à peine tirés, encore cramoisis d'orgueil. Les églises ont longtemps lutté avec les paradis avant de l'emporter. Puis, les théâtres avec les églises. C'est aujourd'hui le jour de la toute puissance symbolique des tréteaux. Cela durera tant que l'argot des théâtres saura se conjuguer à leur envoûtement. Tant qu'un public prêtera avec profusion aux acteurs des visages améliorés, aux auteurs des intelligences disproportionnées, aux dames des lavabos un peu

de ce respects que ceux qui n'aiment pas les spectacles accordent seulement au premier nom de l'affiche.

M. Mankiewicz, donc, a eu incontestablement raison de situer l'action de son film dans un milieu où tout ce qui est à la portée de tout le monde joue à être un mystère, et où par contre tout ce qui est un mystère fait semblan d'être à la portée de tout le monde. Sa petite intriguante, qui veut faire du théâtre (traduisez : gagner beaucoup d'argent et être célèbre), son rôle, en somme est double. Elle est d'abord, avant de franchir le cercle enchanté, de notre côté de la barricade. Ses réactions, une longue pratique d'un métier difficile, me permettent de l'affirmer, sont exactement celles de neuf sur dix des filles qui veulent avoir leur nom dans les journaux, accessoirement par le truchement des arts d'agrément, une jeune personne que je connais, dont la réserve se confond volontiers avec ses réserves de sex-appeal, disait l'autre jour : « Cette journée, pour moi, a été admirable : Korda m'a proposé de faire un essai, et j'ai dansé avec Ali Khan... » Sur le même plan, la route qui conduit à un métier, et la réussite sociale. Eve sait cela. En fait, c'est la réussite sociale qu'elle vise. Ce n'est pas en épousant un petit garagiste de province qu'elle prendra un jour le thé avec M. Gary Cooper, ou qu'elle aura une maison verte et mauve avec des créneaux. Personnellement, je comprends assez ce comportement douteux, bien sûr, mais souvent efficace — les plus grandes actrices de France et de cette Navarre nommée Hollywood ne me contrediront pas. Le monde moderne ne permet à la femme de se libérer de la tutelle masculine que de deux manières : par l'argent et par le célibat. La vocation théâtrale est un célibat : on raccomode déjà les chaussettes de Shakespeare, comment s'encombre d'un mari. Eve a, d'autre part, directement ou indirectement, l'avantage de rapporter quelque menue monnaie. Eve est une femme qui crève d'envie de s'appeler Adam. Voilà la véritée et la morale de l'histoire. M. Mankiewicz, du reste, a su placer au bon endroit quelques détails pour empêcher notre imagination de s'égarer d'un autre côté. Et voici, sans doute, ce qu'on ne nous a pas dit dans la Bible : Eve seule a croqué la pomme — mais elle a réussi à faire croire à Dieu qu'Adam en avait goûté.

Le film de M. Mankiewicz est une indigestion de pommes dans des estomacs d'hommes. Tout à tour ,un mari fidèle, un auteur dramatique à l'imagination manifestement fertile, un critique qui en a vu d'autres, impriment leurs dents dans le fruit vert, mais il est des morsures qui ne font mal qu'à ceux qui mordent. Ils croient engager des batailles alors que des batailles les engagent à croire. Croire, ils ne demandent que ça. Les hommes ont des réserves inépuisables de crédulité qui serait charmante si la naïveté pouvait être charmante passé l'âge de deux ans et demi. Eve connaît bien cette mécanique de l'homme dont la clef est la flatterie et le ressort la satisfaction de soi. Elle sait, même, ce qui serait impossible à un homme en lutte contre des femmes (les femmes se disent tout entre elles), qu'elle peut miser sans danger sur plusieurs tableaux à la fois. La gloriole et la pudeur ont souvent chez l'homme la même issue : le silence. Eve ne risque rien, ou presque. Si elle tombe une seule fois dans une chausse-trappe (avec le mari de l'actrice célèbre), elle en est quitte pour l'humiliation. L'homme ne racontera rien. Son plaisir a été de faire un mot et de ressortir grandi à ses yeux de cette aventure qui, dans le fond, le tentait. En parler à sa femme, le diminuerait. Et puis, inconsidérement, ce déploiement de charmes vers lui, même s'il les sait de commande, l'a flatté. « Peut-être, avec un homme comme moi, eût-elle cessé d'être une femme comme elle », pense-t-il.

Eve est gagnante à tous les coups. Mais Eve a commis l'erreur qui va lui être fatale; c'est à Eve, pas seulement à Adam, qu'elle s'est attaquée. Les louves sont des louves entre elles, au début, bien sûr, M. Mankiewicz nous assure qu'il peut y avoir des brèches dans leur système de défense, Cette actrice, à laquelle Eve s'attaque à force de gentillesse feinte et de déférence supposée, elle est trop haut par les honneurs et la fortune pour voir autre chose dans cette serpente qu'elle réchauffe dans son sein gonflé de littérature qu'une petite fanatique comme les autres, dont la seule ambition était de répondre pour elle au téléphone. De même pour la femme de l'auteur dramatique, type même de la personne qui est tellement épatée d'être la femme de Jean Racine qu'elle n'a pas assez d'indulgence pour se faire pardonner par autrui l'insigne faveur dont elle est honorée. Mais, soudain, les batteries de l'intrigante sont démasquées. Le barrage s'organise. Quel beau spectacle que ces fronts butés de dames contre lesquels se heurtent les efforts d'une belle et jeune ennemie. Les horreurs de la guerre psychologique, c'est cela. Les cadavres qu'elle laisse, puisqu'il s'agit d'une vengeance de femme, sont automatiquement défigurés. Les femmes ne font pas les mortes à moitié.

Dans cet univers cruel, où le rire est comme un couteau dans les côtes, où toutes les lèvres sont préalablement passées au poison avant de leur permettre le baiser, M. Mankiewicz se meut avec une aisance

presque alarmante. On savait depuis longtemps que ce réalisateur était l'un des plus intéressants de sa génération. Nous savions qu'il appartenait à cette relève de réalisateurs qui, d'ici dix ans, aura achevé de massacrer tous les metteurs en scène actuellement cotés. Qu'il représentait ce bloc au cinéma de demain, pellicule, papier, camera-stylo comme dit d'une façon nullement risible mon ami Astruc (avec cette seule différence que je dirai plutôt stylo-camera, le film étant fait sur le papier avant même d'être entrepris, et la camera ne venant que bien longtemps après, comme un haut-parleur à la rigueur comme un encrier, pas comme une source d'inspiration). Mais avec *Eve*, M. Mankiewicz pousse plus loin encore qu'on ne le supposait. Pêle-mêle, il a pris des acteurs très connus (Mme Bette Davis) et en a fait des inconnus; il a pris des inconnus (M. Garry Merrill et il les a imposés; il a donné du caractère à une pin-up (Mme Anne Baxter); il a écrit une histoire si miraculeusement perfectionnée que beaucoup ont cru qu'il s'agissait, non d'un scénario original, d'une pièce à succès — sans qu'ils puissent pourtant retrouver la coupe des actes. Pour la première fois depuis longtemps (depuis quand, au fait ?) l'alliance de la pensée et de la forme est parfaite. D'autres que moi, qui ont la chance d'avoir une solide culture cinématographique, ne manqueront pas de démonter pour votre plaisir les judicieux rouages de cette mécanique de précision. Pour moi, à qui certaines grâces ont été refusées, je me bornerai à recommander un film qui ne rendra sans doute pas plus intelligents les imbéciles, mais risque de faire crier de joie les autres.

FRANÇOIS CHALAIS

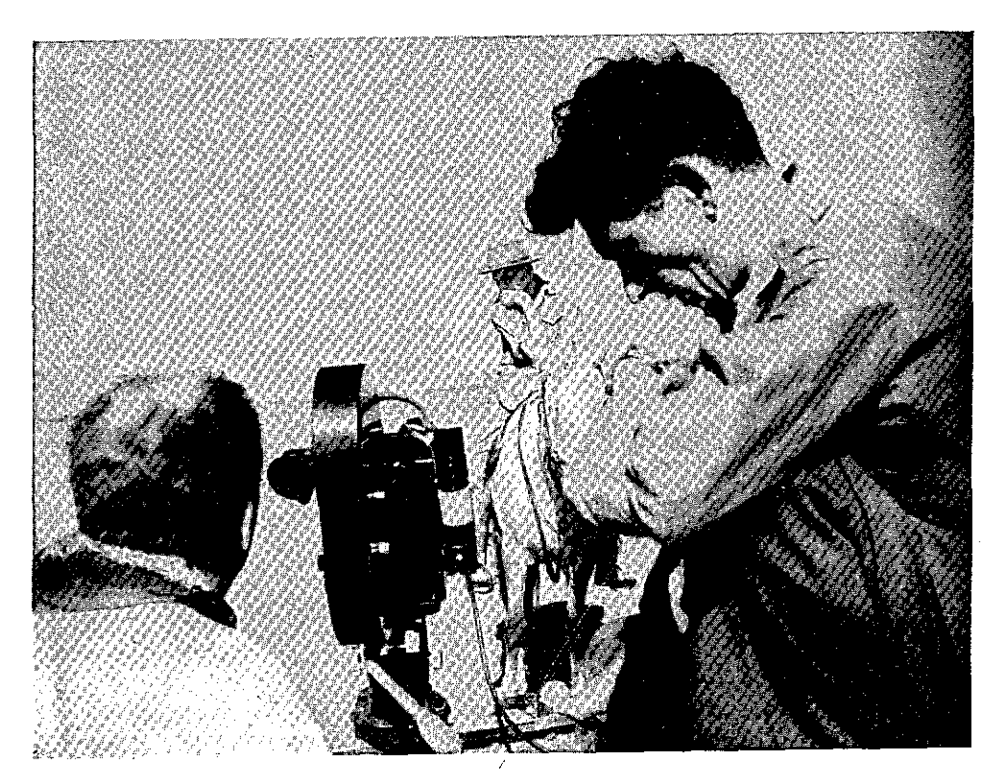
ET ROUQUIER ?

LE SEL DE LA TERRE, de Georges Rouquier. *Scénario :* Georges Rouquier. *Opérateur :* Marcel Fradétal. *Musique :* Guy Bernard. *Production :* Intermondia Film, 1950.

Le destin cinématographique de Georges Rouquier est quelque peu paradoxal. Avant *Farrebique*, seuls quelques initiés avaient vu *Le Tonnelier* et flairé le talent de son jeune réalisateur. *Farrebique* d'un seul coup hissa son auteur sur le pavoi de la célébrité. Nous fûmes quelques-uns alors à prédire pour lui un brillant avenir. L'amitié que nous portons au plus simple, au plus charmant de nos auteurs de films n'était pour rien dans ces prédictions : Rouquier était et demeure un cinéaste né. Pourtant, depuis *Farrebique* le silence s'épaissit autour de lui. *Le Pasteur*, résultat d'une collaboration batarde avec Jean Painlevé, était manqué. Dès lors, Rouquier était retombé dans le court métrage style *Le Rétameur*, genre mineur dans lequel, hélas, il excelle et qui risque de le condamner à continuer par *Le Plombier*, *L'Electricien*, *L'Ajusteur*, etc...

Il faut rendre à Rouquier cette justice qu'il avait senti le danger. Quelques temps avant la sortie de *Farrebique*, j'eus le plaisir de me rendre avec lui dans l'Aveyron sur les lieux mêmes où fût tourné ce film. Tout en parcourant le patient itinéraire de sa caméra, Rouquier qui sentait précisément qu'il était arrivé à un tournant, à un point névralgique de sa carrière, me fit part de ses craintes. « Je ne veux pas, disait-il, être catalogué dans les metteurs en scène paysans. *Farrebique* n'est pas un film sur la terre, mais un carnet de souvenirs d'enfance. Je désire maintenant tourner des films dits « romancés » avec acteurs et décors ». Aucun producteur pourtant n'offrit jamais à Rouquier la possibilité de réaliser un long métrage avec acteurs dans le temps même où des *cinéastes* qui n'en ont que le nom et la carte syndicale gâchaient de multiples millions dans de médiocres entreprises déjà oubliées et pourtant toujours recommencées.

Au hasard des petites commandes, Rouquier a tout de même trouvé, non pas la possibilité de faire enfin le film de ses rêves, mais une occasion valable de nous rappeler qu'il faut toujours compter avec lui. *Le Sel de la Terre* manifeste une fois de plus l'originalité et la fraîcheur de son talent en même temps qu'un sens aigu du langage de l'écran. Il s'agit en réalité d'un documentaire sur la Camargue destiné, fort discrètement d'ailleurs (puisque le nom n'est prononcé qu'une fois), à la propagande du Plan Monnet. Nous avons déjà et souventes fois fait le procès du genre dit « documentaire ». N'y revenons



Rouquier, pensif, préparant un plan du « Sel de la Terre ».

pas. Notons tout de même que lorsqu'il est signé de Flaherty, Ivens ou Grierson, il n'a plus aucun rapport avec l'insupportable archetype classique. Avec *Le Sel de la Terre* Rouquier rejoint sans effort ces auteurs et nous offre vingt minutes éblouissantes de cinéma, aussi pur que faire se peut. Il est intéressant de chercher à discerner comment se gagne ce genre de parties, comment le genre peut-il être transcendé.

Dans l'ensemble Rouquier a gagné parce que *Le Sel de la Terre* a été avant tout pour lui, m-a-t-il dit, l'occasion de tourner, l'occasion du « plaisir de tourner ». Dans le détail et si l'on examine de plus près la structure du film, on s'aperçoit que la partie est gagnée parce qu'elle l'est tout de suite dès les premières minutes. Ainsi du début des nouvelles de Conrad où le lecteur est « dans le coup » en quelques lignes, témoin le début d' *Un sourire de la fortune* : « Je n'avais cessé, depuis le lever du jour, de regarder vers l'avant. Le navire glissait doucement sur l'eau calme. Après soixante jours de mer, j'avais hâte de faire mon atterrissage. Mon second, M. Burns, reconnut la terre le premier : et je fus bientôt saisi d'admiration devant cette apparition bleue, en forme de pointe, presque transparente sur la clarté du ciel... » Tout y est : le voyage, le bateau, le fait que le narrateur en est le capitaine, l'apparition féerique de la terre, le dépaysement et l'insolite. Rouquier procède un peu de la même façon. Le film ouvre sur un horizon d'étangs. Sommes-nous aux Tropiques ou en Louisiane ? Des flamands se tiennent sur une patte, des oiseaux passent suivis de leurs cris aigus, des petits animaux filent comme l'éclair entre deux buissons et puis voici des taureaux sauvages que deux cavaliers vont marquer au fer rouge et puis voilà les deux cavaliers qui repartent au petit trot par les bords de l'étang faisant jaillir des gerbes d'eau et de soleil... Et durant toute cette séquence, pas une note de musique, pas un mot de commentaire, rien que les bruits « naturels ». Les deux cavaliers sont maintenant au pas, on ne voit que leurs torses balancés qui émergent des hautes herbes et pendant qu'ils sortent du cadre sur la droite, s'élève lentement au milieu de l'écran le bras lointain d'une grue

gigantesque. La symphonie de la machine commence au son d'une merveilleuse musique de Guy Bernard. Les cavaliers étaient des guardians, nous sommes en Camargue, cette Camargue à qui la machine va, paraît-il, rendre son ancienne fertilité. Rouquier peut maintenant nous entretenir d'assèchement ou de la culture du riz sans danger : nous sommes « enchantés ». La suite est d'ailleurs sans défaut et motif à exercices de style de première force. Il y a une séquence de la « Camargue désolée » dans le style de *La Ligne générale* qui a dû réjouir les fervents de *Sa majesté (je leur recommande une certaine* image de machine à vapeur abandonnée fichée dans la droite de l'écran); une séquence de grues voltigeant dans l'air, de machoires féroces attaquant la terre, de véritables ballets mécaniques qui n'ont pas le goût du déjà vu et empreints d'un très authentique lyrisme. Rouquier s'est par dessus le marché offert le luxe de créer des liens subtils d'une image à l'autre : on ouvre une écluse, un petit chien gambade sur la gauche, l'eau jaillit d'une seconde écluse, un second petit chien passe sur une crête; un camion sort d'une manufacture, dans le fond un autre camion passe en sens inverse, à l'image suivante un troisième camion va être doublé d'un quatrième qui vire derrière un rideau d'arbres, etc... Rien de plus que des exercices de style ? Sans doute mais ils témoignent de l'aisance d'un cinéaste qui, faute de vedettes et de scénarios, joue les Flaherty à sa manière et fait danser ensemble les foreuses et les petits lapins, les tracteurs *et les roquets.* Voilà bien du papier noirci, dira-t-on, pour un simple court métrage, mais il n'aura pas été noirci en vain si, en un trimestre où le meilleur réalisateur français se révèle être Marcello Pagliero, il peut amener certaines personnes à se poser la question : *« Et Rouquier ? Pourquoi pas* Rouquier ? »

JACQUES DONIOL-VALCROZE

DES CLEFS POUR MARCEL CARNÉ...

JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES de Marcel Carné. D'après la pièce de Georges Neveux. *Adaptation :* Jacques Viot et Marcel Carné. *Opérateur :* Henri Alekan. *Décors :* Alex Trauner. *Musique :* Joseph Kosma. *Interprétation :* Gérard Philipe (Michel), Suzanne Cloutier (Juliette), Jean-Roger Caussimon (le personnage), Edouard Delmont (le garde-champêtre), Roland Lesaffre (le légionnaire), Yves Robert (l'accordéonniste), Gabrielle Fontan (l'épicière), Marcelle Arnold (la femme acariatre). *Production :* Sacha Gordine, 1950.

Depuis 1944 la sortie de chacun des films de Marcel Carné provoque une sorte de bataille d'Hernani. *Les Enfants du Paradis* en somme, épanouissement d'une certaine façon de concevoir le cinéma, n'annonçait *ni la sérénité d'une maturité, ni* les victoires faciles de ceux qui ont gagné la partie une fois pour toutes et à qui on pardonne tout d'avance : tels Clair ou Cocteau. Qu'importe *Break the News* ou le médiocre digest indigeste *Le Silence est d'Or* puisqu'il y a *Entracte* et *A nous la Liberté.* Qu'importe *Ruy Blas* et *l'Aigle à deux têtes* (encore que...) puisqu'il y a eu *Les Parents Terribles* et *Orphée.* Avec Carné pas question de ces indulgences pleinières. Les innovations de *Drôle de Drame ?* fumées. L'admirable *Jour se lève ?* Bagatelle. Parlez-nous des faiblesses des *Visiteurs,* des lieux communs *d'Hôtel du Nord...,* etc...

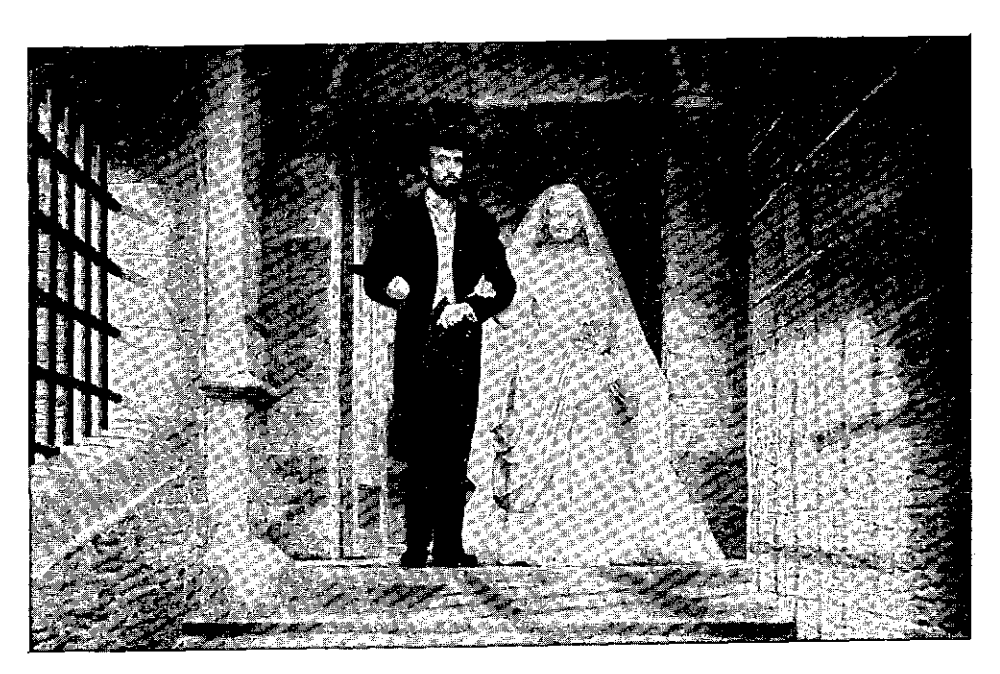
Méfions-nous de cette façon de procéder. Comme tout un chacun, j'ai été déçu le premier soir où j'ai vu *Les Portes de la Nuit.* Le temps a passé : j'ai revu le film deux fois. Je peux le revoir dix fois, il y aura toujours pour moi une cassure au moment où le personnage-destin dit : « Et maintenant voici la plus belle fille du monde » et où, dans l'encadrement d'une fenêtre, on aperçoit Nathalie Nattier. Je n'ai rien contre Mademoiselle Nattier, qui fait maintenant *les beaux soirs du Palais-Royal* mais je ne pense pas que l'on me fera jamais croire qu'elle est la plus belle fille du monde. Il ne s'agit d'ailleurs pas ici d'esthétique mais de poésie. Passons... C'était d'ailleurs Marlène Dietrich qui devait jouer le rôle et grand'mère Marlène est de plus en plus — l'âge aidant — la plus belle fille du monde. Elle n'est même de plus en plus que cela :

le mythe de la beauté parfaite coulée dans le celluloïde.

Pour en revenir aux *Portes de la Nuit,* on saisit mieux aujourd'hui la beauté et le lyrisme plein et large de cette œuvre qui est la seule interprétation poétique cinématographique de la période 44-45. Cette période étant aujourd'hui maudite par bon nombre de Français à cause de son odeur de poudre et de fraternité il était normal que le film maudisse son auteur pour une petite histoire de station de métro reconstituée et qu'on attribue son quart de succès à la musique de Kosma qui vient de composer pour *Juliette ou la Clef des Songes* une des plus mauvaises partitions jamais entendues — flon-flons, grand orchestre et chœurs de la neuvième à faire se retourner Jaubert dans sa tombe — que le jury de Cannes a recommandé par un grand prix au mauvais goût de ceux qui aiment la belle musique.

Je ne pense pas qu'il y ait lieu d'avoir des craintes sur l'avenir de *Juliette ou la Clef des Songes.* Le peu d'originalité du scénario — moins pur, moins évocateur que celui de *Peter Ibbetson* — la faiblesse insigne des dialogues, la navrante musique déjà évoquée, le fait en particulier que Gérard Philipe joue « dans l'émotion », cependant que Suzanne Cloutier fait de Juliette une poupée mécanique émettant des cris de lapin (conception du rôle d'ailleurs défendable) et le fait en général que le film oscille entre l'émotion et la stylisation sans prendre un parti pris définitif ce qui compromet gravement son unité, tout cela ne facilite guère le jugement ni la défense du film. Ajoutons que Carné a écrit quelques lignes sur son film où il évoque d'une part Kafka c'est-à-dire une conception volontairement mécanisée de l'existence et de son aveugle monstruosité quasi mathématique et d'autre part l'humanité immédiatement sensible de son sujet qui — pense-t-il — devrait lui procurer l'adhésion affective de la grande masse des spectateurs; ces quelques lignes ne font qu'embrouiller le problème car le résultat est un film à la fois glacé et flamboyant, cérébral et baroque, mais jamais émouvant sans même cette qualité d'émotion un peu insolite des *Portes de la Nuit* ou ce tragique et ce pathétique sans larmes du *Jour se lève* noués par une intrigue resserrée dans les règles classiques d'unité de temps et de lieux.

Il serait injuste — ou trop facile — de défendre le film en invoquant les décors de Trauner ou les photos d'Alekan ou même la brillante séquence du voyage en calèche; trop spécieux de le justifier en entier par son « onirisme ». Il est bon que l'écran ouvre sa fenêtre sur le monde du rêve et urgent qu'il le fasse intelligemment sans retomber



Marcel Carné, « Juliette ou la clef des songes » : le mariage de Barbe Bleue (J.R. Caussimon et Suzanne Cloutier).

éternellement dans une optique post-surréaliste passablement éculée ou en tout cas délicate à manier, mais pareille orientation de la caméra n'engendre pas automatiquement la qualité. Il est plus équitable de demander que l'on veuille bien replacer *Juliette* dans la suite des œuvres de son auteur pour y souligner une étonnante permanence des thèmes, même en l'absence de Prévert (le destin, le souvenir, l'amour impossible, le paradis perdu), et l'existence chronique d'une univers fortement marqué par la personnalité ambiguë de Carné. Utile aussi peut-être de noter qu'il semble qu'il y ait eu méprise sur cet univers dont le grand public, ne gardant que les scènes les plus directement communicables, n'a voulu retenir qu'une image sentimentale, vaguement poétique et faubourienne déposée une fois pour toutes en lui par le souvenir de *Quai des Brumes*. Cet univers est plus compliqué que cela, plus cruel, plus précieux, son message plus mystérieux, plus caché. Laissons donc *Juliette ou la Clef des Songes* se décanter de ses défauts et de ses qualités trop apparents et provoquons une autre sorte de querelle où les héros de Carné ne seront plus prisonniers d'un seul film et pourront confronter leurs désillusions et leurs espoirs dans un paysage plus vaste, irréductible à la courte durée d'une seule et courte projection.

FREDERIC LACLOS

DES AUTEURS QUI NE SE PRENNENT PAS POUR D'AUTRES...

EDOUARD ET CAROLINE de Jacques Becker. *Scénario :* Annette Wademant et Jacques Becker. *Dialogues :* Annette Wademant. *Opérateur :* Robert Le Febvre. *Décorateur :* Jacques Colombier. *Musique :* Jean-Jacquec Grünenwald. *Interprétation :* Anne Vernon (Caroline), Daniel Gélin (Edouard), Jacques François (Alain), Elina Labourdette (Florence), Betty Stockfied (Mme Barville), Jean Galland (Poncle), Jean Marsac (Foucart), Jean Toulout (M. Barville). *Production :* U.G.C. et Raymond Borderie, 1951.

Les principaux éléments de la description critique sont, je crois, au nombre de trois. Il y a la durée concomitante du film et de l'anecdote. Il y a la construction d'aspect théâtral, mise au service des ressources du cinéma, lesquelles transcendent trois petits actes du boulevard en parodie. Il y a la comédie des caractères, qui rompt avec l'esthétique artificielle et usée jusqu'à la corde de la comédie des situations. C'est ce dernier point surtout qui situe, je crois, l'apport d'Annette Wademant, la co-scénariste et l'auteur des dialogues.

Deux décors, qui sont les deux pôles, et le champ contre-champ narratif de l'anecdote. Le living-room d'Edouard et Caroline; le salon où l'oncle donne la surprise-party qui lancera le pianiste Edouard parmi les snobs, et assurera sa carrière. Le dénuement choque un peu le critique, c'est-à-dire le spectateur armé de mémoire, qui se souvient de l'ubiquité presque unanimiste déployée par Jacques Becker au service d'histoires de plus forte ambition apparente. Comme il n'y a que deux décors, il n'y a que deux personnages. Ou, si l'on préfère, le troisième personnage est la contrainte sociale, que l'oncle symbolise, plus encore qu'il ne l'incarne. Le critique est toujours dérouté, qui se souvient de *Rendez-vous de juillet*, où Becker avait voulu qu'il n'y eut pas de rôles secondaires. Il a raison d'être dérouté, comme il fallait qu'il le fût. Car une triple contrainte — deux personnages, deux décors, l'unité de temps — impose à *Edouard et Caroline* un ton et une démarche qui ne sont pas coutumiers à cet auteur. Comme il n'y a que deux décors, et les plus banaux dans leur anonymat moderne, nous ne rencontrerons aucune des scènes cinématographiquement à faire qui sont l'efficace apport de la vision au *Goupi-mains-rouges* de Pierre Véry. Comme il n'y a que deux personnages, il n'y aura rien de la construction à la saute-mouton de *Rendez-vous de juillet*. Comme ces deux personnages sont la plupart du temps en présence, dans le cours de la même soirée, dans l'un des deux décors de l'autre (à peu près le seul ressort dramatique consistant à les isoler pendant une demi-heure), il faudra qu'ils se parlent et qu'il y ait des scènes, comme au théâtre. Nous sommes donc loin de *Dernier Atout* et surtout d'*Antoine et Antoinette*, où les scènes



Jacques Becker, « Edouard et Caroline » : de gauche à droite, Jean Toulout, Betty Stockfield, Elina Labourdette, Daniel Gélin et Jean Galland.

étaient court-circuitées, où l'analyse de l'action se fondait sur la discontinuité visuelle, où le montage était la texture même du récit, où le plus remarquable était ce qu'André Bazin nomme éloquemment l'avance à l'allumage. Oui, je comprends que la critique ait été déroutée. C'est probablement aussi pourquoi la plupart des objections faites au film portent à faux.

Donc, dans ce langage, assez nouveau chez Becker, et dont l'élément constitutif n'est plus le montage, ou le plan, mais la scène, il est recouru à ce qu'on pourrait nommer la rhétorique en largeur. L'univers est à deux dimensions, comme au théâtre, et aussi certes comme dans la plupart des films. Les moments cristallisateurs ne sont pas servis par la profondeur du champ, comme dans la *Règle du Jeu* (le parallèle entre les deux films ne serait d'ailleurs pas si saugrenu), mais par de petits panoramiques, et, il m'a paru, des déplacements latéraux. La nouveauté n'est donc pas là, quelle que soit la maîtrise de la prise de possession par la caméra du décor et des personnages. Ce qui est remarquable, en revanche, c'est la prodigieuse félicité du détail. C'est là que le cinéma fait merveille, et, pour me répéter, qu'il transcende en parodie trois petits actes du boulevard. Vous souvenez-vous de ce plan où Jean Galland, pendant qu'il entretient sa nièce, lance un sourire crispé et absent à quelque invitée, en dehors du champ ? Toute la politesse superlative, impeccable et vaine des gens du monde est dans cette image que Proust eut peut-être analysée en cinq pages, et qui est l'admirable apport du cinéma à une assez mince situation de théâtre.

Certes assez mince, et qui eut pû être mise en valeur par une construction plus serrée. Il est, dramatiquement, beaucoup de films beaucoup mieux venus. C'est pourquoi, d'*Edouard et Caroline* demeureront dix fragments délicieux, plutôt qu'une œuvre. Mais s'il est des films bâtis d'une main plus sûre, mieux bouclés et d'une plus ferme ligne dramatique, il en est peu, et il en est peu parmi ceux-là mêmes, d'une plus grande richesse d'observation. C'est ici que nous retrouvons Jacques Becker, qui est peut-être, par l'ensemble de ses films, le seul réaliste français. Je veux dire le seul auteur qui sache continuement montrer des Français qui se ressemblent, et celui, entre tous les auteurs français de cinéma, qui offre au spectateur les plus riches possibilités d'identification. De ce point de vue, il serait éloquent de comparer l'ensemble de ses films aux plus récentes œuvres françaises de quelque ambition : *Sous le ciel de Paris*, *Sans laisser d'adresse*, pour en citer quelques-uns. Je laisse au lecteur le soin de tirer l'échelle. Mais le jeu, c'est de créer des

personnages qui, par l'imperceptible miracle de la stylisation, ne se ressemblent pas tout à fait; qui trahissent subtilement, non point leur modèle (Jacques Becker ne travaille pas sur modèles) mais le modèle que ne manquera pas de proposer le spectateur. C'est ainsi que deux collègues de Jacques Becker se trouvent caricaturés dans *Edouard et Caroline*. Cherchez lesquels. L'admirable est que le metteur en scène ne l'ait pas fait exprès. Mais ce qu'Annette Wademant apporte ici à Jacques Becker, c'est, il me semble, avec une malice plus acérée, un propos de parodie légère. Propos ? A peine. Légère ? Certes. Je veux dire une parodie concertée et comme donnée par surcroît. Qui elle-même naît de *la comédie de caractères*. Car si la comédie de situations est assez ratée, la comédie de caractères gagne absolument la partie. Du moins est-ce ce que j'ai essayé de démontrer.

On pourrait avancer qu'il est trois sortes de films. Le film concoction; le film matamore; le film dont l'auteur ne se prend pas pour un autre. Le film-concoction est celui où la belle-mère est repêchée dans l'égout par son premier amant au moment où les rats commencent à *lui dévorer les orteils*; celui, en somme, que les ennemis du cinéma nomment « du cinéma », avec des rires gras; celui où le rythme et l'angoisse sont les seules tables de la loi. Le film-matamore est, par définition, celui du zèbre qui veut tout casser; ca donne quelquefois *Citizen Kane*, et quelquefois *Juliette ou la clé des songes*. Puis il y a le film de l'auteur qui ne se prend pas pour un autre. *Edouard et Caroline* est un film d'auteurs qui ne se prennent pas pour d'autres.

Marcel Huret rencontre Anne Vernon. « Je n'étais pas le personnage », déclare-t-elle. « Non ? Et qui était le personnage ? » « Annette Wademant. » « Ah oui ? Et Daniel Gélin ? » « Il n'était pas non plus le personnage. » «Non ? Et qui était le personnage ? » « Jacques Becker. »

JEAN QUEVAL

LES ANNÉES FACILES

ANNI DIFFICILI (LES ANNÉES DIFFICILES) de Luigi Zampa. *Scénario :* Sergio Amidei, d'après le roman de Vitaliano Brancati. *Opérateur :* Carlo Montuori. *Décors :* Ivo Batelli. *Musique :* Franco Casavola. *Interprétation :* Massimo Girotti (Giovanni), Umberto Spadaro (Aldo Piscitello), Ave Ninchi (Rosina), Milly Vitale (Maria), Ernesto Almirante (le grand-père). *Production :* Briguglio Films, 1948. *Distribution :* RKO.

Luigi Zampa n'est pas le seul metteur en scène qui surprend la critique — surtout la *critique qui en est restée à* l'impressionnisme sensitif des Delluc et des Canudo — mais il est le seul qui l'ait surprise à deux reprises. D'abord, par le cas de *Vivere in pace (Vivre en paix)*, film dont on dénombrait les ficelles tout en admettant sa valeur de « fait filmique ». Aujourd'hui — c'est un « aujourd'hui » d'hier, l'œuvre étant de 1948 — *Anni Difficili (Les années difficiles)* répètent et confirment la première situation. Nul doute : ce sont des films à contenu, où le réalisateur se borne à respecter la grammaire et la syntaxe de son langage, en négligeant délibérément les problèmes supérieurs de la forme. Sur ce chemin, nous avons vu s'écrouler des écoles cinématographiques dont l'éblouissement continue au delà de la persistance rétinienne. Peut-être l'Italien, par ductilité d'esprit, réussit à établir un compromis qui lui permet de s'élancer dans le sujet tout en donnant à la forme ce minimum que son public lui impose.

Nous voudrions persuader le spectateur que *Les années difficiles* est plus qu'un film « italien ». En réalité, c'est l'histoire du chantage à la faim, au travail, à l'ordre, au prestige, que toute dictature a exercé, exerce et exercera toujours sur un peuple, quel qu'il soit. Le processus de ce chantage trouve dans le film de Zampa un commentaire ironique, souvent ému, parfois tragique. Sur ce plan, le film est sans concession. Son accent est vrai. Il a été vécu « in corpore vili » par quarante-cinq millions d'Italiens. C'est le document d'une épopée à rebours, qu'il vaut la peine de suivre et de comprendre dans ses nuances, dans ses prétextes et dans ses issues.



Luigi Zampa : « Les années difficiles ».

« Les peuples qui ont su grandir — dit à peu près une épigraphe du film — savent rire de leurs travers et de leurs erreurs. » Ce qui est vrai jusqu'à un certain point, car du rire d'*Années difficiles* se dégage une tristesse aiguë, à la mesure de la vanité des doctrines et des principes. Luigi Zampa prouve qu'il est le metteur en scène de l'univers moyen. *Vivre en paix* traitait en somme de l'innocence de l'homme entraîné malgré lui dans la politique, la guerre et la mort. A l'échelle d'un village minuscule, cela était criant de vérité et de bonté. *Les années difficiles* pose le même problème, mais va plus loin : l'homme est toujours innocent, mais cette fois il est complice bénévole, parce qu'impuissant. La clé du film est donnée par ces images du commencement. Piscitello lit le journal (qui étale sur l'écran la nouvelle de la mort de Hindenburg).

— Sais-tu qui est mort ? demande Piscitello à sa femme.

— ...Oui, ce brave Dupont (ou Rossi, ou Schmidt). Une congestion pulmonaire...

En une image facile et en deux phrases Zampa indique toute l'optique des *Années difficiles*. L'homme est pris sous nos yeux dans l'engrenage d'une vie dont il ne peut pas choisir les forme et l'issue. Il est parfaitement conscient du ridicule de certaines attitudes, mais il est le seul à ne pas pouvoir rire du grand carnaval politique : il ne saurait être à la fois masque et spectateur. Quand la carte du parti devient livret de travail et carte d'alimentation, il s'inscrit au parti. Et quand le parti exerce le chantage de la guerre, il donne son fils à la « patrie ». Il est foncièrement honnête : « donc » il payera, il sera « le » coupable, celui « qui-ne-comprendra-jamais ».

Pourtant ce fond amer n'est que l'essence du film. *Les années difficiles* se déroule en réalité comme une farce, comme une comédie subtile et irrésistible, guettée au tournant par la tragédie. Luigi Zampa — grâce au roman de Vitaliano Brancati « Le vieux botté » d'où le film a été tiré par Sergio Amidei, nom que nous retrouvons dans *Rome ville ouverte*, *Païsa*, *Choucha* — connaît bien son sujet. Un feu d'artifice de situations bouffonnes nous montre la réalité quotidienne du fascisme. Le sommet de la « chronique » que Zampa nous donne est dans deux courtes scènes : un cheval blanc monte en avion. Un peu plus loin, le cheval blanc descend de l'avion. C'est toute l'histoire du triomphe manqué d'Alexandrie d'Egypte. C'est aussi le style du film, le seul qui convenait à la déchéance moderne de l'honnête homme.

LO DUCA

LA GUERRE ET LA PAIX...

LES MIRACLES N'ONT LIEU QU'UNE FOIS de Yves Allegret. *Scénario, adaptation, dialogues* : Jacques Sigurd. *Opérateur* : Jean Isnard. *Décorateur* : Alex Trauner. *Musique* : Louis Beydts. *Interprétation :* Jean Marais (Jérome), Alida Valli (Claudia), Marcelle Arnold (la patronne du bar), Nadia Fiorelli (Maria Forni), Christine Chesnay (la femme de Jérome). *Production* : Sacha Gordine et Excelsa Films, 1950.

Les trois films successifs d'Yves Allégret : *Dédé d'Anvers*, *Une si jolie petite plage* et *Manèges* forment une sorte de trilogie. Malgré des sujets diférents, ces trois productions, liées par de multiples connivences, relèvent d'un même esprit, dénoncent un même scandale. On ne peut douter que ces trois réquisitoires soient du même auteur... ou plus exactement des mêmes auteurs car on sait que la part de Jacques Sigurd y est fort importante, encore que je ne doute pas que la pensée de Sigurd prenne ses contours les plus aigüs, ne trouve son véritable « tonus » qu'après avoir traversé le prisme créateur du réalisateur Allégret (ce qui honore Allégret sans déprécier Sigurd en rien). Les trois œuvres précitées déroulent leurs péripéties en un même univers, en une même époque absurde et méchante; les mêmes maux y sont dénoncés : l'injustice et l'hypocrisie sociale; la cupidité, le pouvoir pourrisseur de l'argent, la solitude de ceux-qui-ne-jouent-pas-le-jeu, l'amour impossible. *Manèges* couronne cet édifice par le resserrement dramatique de son intrigue, par la perfection de sa forme. Les temps morts, les flottements des œuvres précédentes ont disparu. Il reste une machine bien huilée dont le ressort, une fois tendu, soutient sans défaillance la marche impitoyable d'une odieuse conspiration, celle du calcul contre la bonté, du mensonge contre la confiance, de la dérision contre l'amour. Une victime naïve est opérée sous nos yeux : nous voyons le tissu se déchirer, la plaie s'ouvrir, le bistouri trancher, le sang, le pus et les larmes se mêler. Cette chirurgie ne va pas sans quelques hauts-le-cœur, mais le travail est propre : il s'agit de guérir, de traquer le virus, de vider l'abcès, de laisser une chair pantelante, meurtrie mais raclée, lavée, promise peut-être à la convalescence. La chronique méticuleuse de ce catharsis ne pouvait supporter la médiocrité, serait-ce la paresse. Par la grâce d'un découpage rigoureux allant et venant dans la durée avec une souplesse acrobatique, par le dépouillement de l'image, le mitraillage d'un dialogue violent presque sans faiblesse, presque sans concession à l'humour trop attendu et aux mots d'auteur, cette œuvre drue, hérissée, hérissante traçait, en fin de compte, un émouvant portrait de la pureté et de la bonté. *Manèges* est sans doute le film français le plus courageux et le plus réussi de l'année 1950.

★

Les miracles n'ont lieu qu'une fois (même scénariste, même réalisateur) diffère en plus d'un point des œuvres précédentes. L'entreprise est à la fois plus banale et plus ambitieuse. Plus banale parce qu'il s'agit d'une co-production à caractère international destinée à un très grand public, que le désir de contenter le spectateur de chaque côté des Alpes et bien autre part encore donne au film un caractère « grande diffusion », « best seller » à couverture illustrée en couleur qui fait ressembler les bandes citées plus haut à une édition de Saint-John Perse à huit cents exemplaires. Plus ambitieuse par son sujet, large fresque dans l'espace et dans le temps. Il ne s'agit plus des petites intrigues d'une *maison de passe dans un port du Nord*, du chemin de croix d'un triste enfant du siècle, des sordides machinations d'une catin cupide et de sa mère maquerelle, il s'agit de la guerre et de la paix, du drame de toute une génération — la nôtre — qui avait vingt ans en 1939 et dont le déchaînement meurtrier des événements a brisé les amours, ridiculisé les espoirs, souillé la fraîcheur et vieilli avant l'âge le visage malchanceux, porteur maintenant des stigmates de l'amertume et des rancœurs, durci le cœur qui oscille dès lors entre l'indifférence et la révolte. Le jeune Français et la jeune Italienne des *Miracles* sont légion. On a peine à voir en eux des personnages précis tant chacun rassemble en lui des millions de similitudes et d'analogies. C'est peut-être ce fait, cette condition de symbole, de drapeau, de vérité première qui les condamne à ne s'exprimer que par le truchement d'un espéranto sentimental. Cela leur confère une généralité assez contradictoire à l'exposé de l'amour trop universel lui-même pour supporter d'être conté autrement que sur le mode particulier. A

figurer ainsi un délacement planétaire d'étreintes nouées sur un volcan l'œuvre perd ses arêtes et tellement d'échos en toutes langues doublent les propos des protagonistes qu'il ne reste plus de leur duo qu'une rumeur indistincte — émouvante certes par cette multiplication même — mais difficilement perceptible.

De fait, le recul manque pour décider de l'échec ou de la réussite de cette chronique du drôle d'amour, de l'amour défait et finalement libéré par une victoire à la Pyrrhus. A première vue le talent d'Allegret, son mode d'expression cinématographique semblent mieux convenir à la peinture d'un cercle restreint qu'à la fresque historique (1). Mais tout au plus pour l'instant peut-on essayer de distinguer les pour et les contre apparents.

★

CONTRE. La médiocrité de certains décors construits : le Luxembourg de carton-pâte du début, la salle commune de l'hôtel italien qui ressemble aux auberges simili-tyroliennes des opérettes à bon marché.

Les flottements du découpage vers le milieu du film. L'évolution du héros est psychologiquement mal justifiée, indiquée par des moyens sommaires, par une série de courtes scènes trop faciles. Allégret nous a habitué à plus de subtilité, plus d'approfondissement.

La présence de Jean Marais qui n'est le personnage que vers la fin du film. Il n'a plus ni le physique, ni la façon de parler ou de jouer nécessaires à la personnification de l'étudiant de vingt ans. Il a été cet adolescent-type, il ne l'est plus. Son actuelle maturité le destine à d'autres rôles. Il a mieux à faire qu'à jouer l'enfant sans avoir l'air d'un jeune homme. Vers la fin il rejoint soudain son rôle : il est sans fioritures cet homme amer et presque indifférent dans sa quête désespérée d'un absolu qu'il sait devoir le décevoir sitôt retrouvé. Mais cette erreur de distribution pèse lourdement sur le reste du film.

POUR. De n'avoir pas facilité ou truqué la démonstration en faisant du héros un résistant ou un foudre de guerre mais un mou, un sans-parti, une victime de la lâcheté générale qui « dure » sous l'occupation en faisant du marché noir à la petite semaine et laisse tomber ses études de médecine.



Yves Allegret : « Les miracles n'ont lieu qu'une fois » : Alida Valli et Jean Marais.

D'avoir eu ce qu'il faut bien appeller *l'audace* de montrer les fascistes italiens se tapant sur les cuisses le jour de la déclaration de guerre, de montrer les queues sous l'occupation, d'avoir évoqué en 1951 un phénomène aussi suspect que la Libération de Paris... etc..., audace oui car, même politique mise à part, tout cela n'est pas « public ». Original même car les producteurs ont tellement dit « Ah non pas *encore* la guerre, l'occupation, le bon jeune homme mobilisé en 39... » que pratiquement on n'en a jamais parlé.

Pour aussi : l'admirable interprétation d'Alida Valli. De la superposition de toutes les douleurs de la guerre, de tous les sourires crispés, de toutes les pudeurs vaincues sauvées par une seconde pudeur, de toutes les humiliations moins fortes que la fierté native, de toutes les modesties aussi, je suppose qu'il naitrait comme par addition de photos superposées le visage brouillé d'une jeune femme. Alida Valli a ce visage et la voix brisée de ces mille bouches.

Citons enfin la meilleure scène du film : celle où, dans le hall d'un hôpital, le héros, enfin arrivé au but de sa recherche attend interminablement celle dont il rêve chaque jour depuis six ans et dont il sait déjà qu'il ne la reconnaîtra pas.

FREDERIC LACLOS

---

(1) On m'objectera qu'il n'y a que deux personnages, c'est-à-dire moins que dans tous les autres films d'Allegret. Je veux donc parler ici de l'intention.

CORRESPONDANCE

Nous recevons de Giselda Zani, journaliste urugayenne, la lettre suivante, en réponse à l'article d'Henry Magnan (paru dans notre numéro 1) sur le Festival de Punta del Este.

Cher Magnan,

Quand un écrivain américain, après avoir passé deux jours à Montevideo, publia un livre dont quelques chapitres étaient consacrés à notre pays *et où il fixait* le type féminin urugayen d'après une brune et une blonde — fausse brune, fausse blonde — qu'il avait connues, quelques-uns d'entre nous pensèrent que pareille erreur n'aurait pas été commise par un écrivain français. Les Uruguayens citent toujours en exemple l'esprit de finesse des Français, qui est aussi l'esprit de justice.

Je n'ai pas été alarmé outre mesure par les commentaires de Palinure sur le Festival de Punta del Este. Un pseudonyme permet bien des fantaisies. A Cannes, vous m'avez dit qu'on avait défiguré votre article dans *Combat* en y pratiquant des raccourcis. Pour *Les Cahiers du Cinéma*, c'est tout autre chose.

Si je comprends bien, cette revue a l'intention de poursuivre l'esprit de *La Revue du Cinéma*, qui était pour nous un évangile du septième art. Tous ceux qui, chez nous, aspirent à une culture cinématographique gardent comme un trésor ses collections. Je crains que votre article sur le Festival de Punta del Este ne vienne altérer l'idée que nous nous étions formée sur la fidélité des continuateurs de l'œuvre de J.-G. Auriol.

Je ne vous reproche pas de faire une critique sévère des défauts de ce premier Festival uruguayen. Loin de là. C'est justement parce que vous ne vous attaquez pas aux seuls défauts qui comptent dans une rencontre de ce genre — que toute la critique libre de mon pays a condamné avec beaucoup d'énergie — mais parce que vous ne parlez pas cinéma dans une revue où l'on s'attend à en entendre parler.

Votre connaissance de la langue française, de toute la langue française et de rien qui ne soit la langue française, vous a empêché d'échanger des idées et des impressions avec un nombre suffisant de personnes qui auraient pu vous informer avec plus de précision sur le mécanisme de ce Festival. Mais, quand même, vous en avez connu quelques-unes à qui vous avez fait confiance, et ce sont leurs paroles (justes) que vous auriez pu citer, au lieu de ne vous souvenir que des potins intéressés.

Vous parlez de « terrains à vendre », vous ne parlez pas des origines de ce Festival, longuement souhaité par tous ceux qui, en Uruguay, consacrent leur activité au cinéma; vous ne dites pas qu'à Punta del Este, depuis des années, on réalise à chaque nouvelle saison des activités culturelles (ballets, concerts, expositions artistiques, conférences) suivies par un public extraordinairement nombreux, et que ces activités ont lieu même lorsque la situation monétaire rend très prospère notre industrie touristique. Vous condamnez le palmarès du Jury de Punta del Este, vous ne parlez pas des critiques que celui-ci a provoquées dans la grande presse de mon pays. Vous dites que *Le Journal d'un Curé de Campagne* est tombé à plat, vous ne dites pas que les trois personnes (sic) que vous avez interrogées en sortant de la salle étaient bouleversées par l'œuvre de Bresson et que l'une d'entre elles a consacré à ce grand film un article que vous avez voulu rapporter en France.

Vous parlez aussi, hélas, d'un public composé par des hommes et des femmes qui préfèrent les « plaisirs de l'existence » à ceux de la culture ! Croyez-vous sincèrement que le public de Cannes, de Venise, de n'importe quel autre Festival, soit composé par une majorité de personnes pour qui le cinéma soit une chose sérieuse ?

J'imagine mal les raisons qui vous ont empêché de percevoir les réactions d'un public qui a condamné des films comme *Valentine*, *Sands of Iwo Jima*, *Blanche Fury*, etc..., tout comme il a apprécié des films comme *Domenica d'Agosto*, *The Fallen Idol*, *Cielo sulla Palude* ou *La Beauté du Diable*. Ce sont sans aucun doute les mêmes raisons que vous font croire qu'on trouvait « amusant » un film comme *Souvenirs perdus*, alors que tous, cher Magnan, exprimaient, devant ce film inégal, une grande admiration pour l'épisode tragique joué par Gérard Philippe et Danièle Delorme et pour le délicieux poétique quotidien contenu dans l'épisode joué par Bernard Blier. Quant à *Intruder in the Dust*, non seulement il a provoqué des commentaires passionnés : Juano Hernandez a reçu le prix destiné au meilleur acteur de deuxième rôle et l'O.C.I.C., dont le Jury était composé à l'occasion par une majorité uruguayenne, lui a accordé son Grand Prix.

Quand on veut faire une critique juste et utile il faut dire « toute la vérité ». Il y a toujours des impondérables, bien sûr. C'est la capacité de saisir ces impondérables que nous apprécions surtout dans la critique française. Par exemple, quand on fait allusion aux milliards que possède une personne, ne serait-il pas juste de rendre un hommage à la liberté qui permet qu'il existe aussi — et c'est très rare — des milliardaires dont les décisions coïncident avec les vœux de ceux dont *le seul* capital est celui de la culture ? C'est le cas de M. Litman, que vous traitez d'une façon si désinvolte. Il faudrait dire, enfin, que les impondérables cessent de l'être quand is sont témoignés, noir sur blanc, par des journaux dont la circulation dépasse largement les 130.000 exemplaires, ce que suppose une demande équivalente de la part de lecteurs dont la culture est, au moins, à l'état réceptif.

Au temps des généralisations et de la facilité, c'est notre devoir de critiquer, de nous préserver de la contagion sensationnaliste. Et cela est surtout vrai pour ceux qui ont la chance de collaborer avec des revues qui sont les dépositaires d'une belle tradition.

J'ai l'air de vous faire un sermon, mais mon amitié à votre égard n'a pas changé. J'espère que pour vous il en sera de même.

Bien à vous.

GISELDA ZANI

Eléments pour une

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DU CINÉMA

31. Kautsky, Oldrich : UMENI VYBRAT SI FILM (L'art de choisir un film), 179 p., 16 pl., *Ceskoslovenské filmové nakladatelstvi,* Prague, 1946.

Introduction populaire à l'art du cinéma, aux méthodes de travail dans les studios et aux styles. L'ouvrage esquisse les lois de l'esthétique cinématographique.

32. Kucera, Jan : KNIHA *O FILMU* (Le Livre du cinéma), 223 p., 16 pl., *Ceskoslovenské filmové nakladatelstvi,* Prague, 1946.

Edition définitive d'une esthétique populair edu cinéma, 152. L'auteur, critique bien connu dans son pays depuis vingt ans, a travaillé dans les actualités tchèques. Le texte n'a subi que de légères retouches et cette œuvre peut être une « grammaire » de l'esthétique du cinéma.

33. Lapierre, Marcel : LES CENT VISAGES DU CINÉMA, 716 p., 64 pl. h.-t., 161 dessins, *Bernard Grasset,* Paris, 1948.

[4400 ex. numérotés sur Alfa, 62 sur Vélin (1-50 et I-XII).]

Cet ouvrage monumental n'est pas une histoire, mais un « bilan ». Tout y est : les souvenirs et les documents, l'anecdotique et le détail de première main, l'image sensationnelle et le croquis hâtif. C'est un miroir du cinéma, avec son désordre farouche et ses exploits fameux.

34. Lega, Giuseppe : CINQUANT' ANNI DI CINEMA, 112 p., *Editions Gastaldi,* Milan, 1946.

Rapide histoire du cinéma, très superficielle, trop hâtive, peu documentée et riche en lieux communs qui traînent depuis vingt ans sur tous les bureaux des revues de cinéma.

35. Lido, Serge : CINÉMA INDISCRET, préface de Marcel Achard, 168 ill., *Noir et Blanc,* Paris, 1948.

Ouvrage de courriériste cinématographique ayant remplacé la plume par l'objectif. La personnalité de maintes « vedettes » jaillit de ces images avec une cruauté inattendue.

36. Lo Duca : HISTOIRE DU CINÉMA, nouvelle édition (trente-deuxième mille), 136 p., *Presses Universitaires de France,* Paris, 1951.

37. Nadeau, Maurice : HISTOIRE DU SURRÉALISME, Documents surréalistes, *Editions du Seuil,* Paris, 1948.

[155 exemplaires sur Vélin Aravis (1-155).]

Le second volume de l'*Histoire du Surréalisme* publie le scénario complet de *L'Age d'or* (1931), d'après le texte de Salvador Dali et Luis Buñuel. Le texte, sinon le film, n'a rien perdu de sa vigueur.

38. O.C.I.C. : LES CATHOLIQUES PARLENT DU CINÉMA, 384 p., 8 pl. h.-t., *Editions Universitaires,* Paris, 1948.

Les textes du IV[e] Congrès de l'Office Catholique International du Cinéma ne manqueront pas d'intéresser tous ceux qui étudient l'influence du cinéma sur l'homme et sur les foules. L'esprit du Congrès de Bruxelles suit rigoureusement l'enseignement de l'Encyclique « Vigilanti Cura » de S.S. Pie XI, mais il est nourri du souci « d'adaptation à des situations nouvelles; partout se rencontre le même désir de sortir du mortel isolement où la guerre a réduit tant d'organisations catholiques » ou simplement humanistes. Le Congrès était ouvert à tous — quelles que fussent leurs opinions religieuses et philosophiques — et l'accès aux séances était libre : la tenue des rapports s'en ressent. Remarquons surtout les interventions du R.P. Morlion (« Critique constructive »), du Rév. J.A.V. Burke (« La liberté de création artistique », de M. Ch. Reinert (« La coopération avec les non-catholiques »).

L'O.C.I.C. a prouvé son esprit fidèle aux véritables valeurs de l'art cinématographique, à l'occasion de la XI[e] Biennale de Venise, où il s'opposa à des clers politiques sans mandat religieux qui parlaient froidement d'... excommunication.

39. Pagnol, Marcel : LA BELLE MEUNIÈRE, 190 p., ill., *Editions Self,* Paris, 1948.

Marcel Pagnol, de l'Académie française, tient à laisser des traces moins éphémères que son film *La belle meunière :* d'où la publication de ce volume. Le dialogue du film nous persuade que Tino Rossi et Rouxcolor représentent quand même des valeurs; car si le texte ne nous avait pas enchanté, sa laborieuse indigence avait paru accusée par le chanteur à la voix monocorde et par les lieux communs de la couleur domestiquée. Le texte est là, sans images et sans chromos : hélas !

(Pour une thèse future : « De l'Almanach Vermot à Marcel Pagnol et de Gaumont Francita à Rouxcolor »).

40. Régent, Roger : CINÉMA DE FRANCE, « De *La Fille du Puisatier* aux *Enfants du Paradis* », 304 p., 16 pl. h.-t., *Editions Bellefaye*, Paris, 1948.

Cet essai de Roger Régent résume admirablement toute une époque du cinéma français, la crise profonde où il risquait l'esclavage et dont — au contraire — il sortit grandi. C'est la période 1940-1944, ses réussites et ses échecs, du *Corbeau* jusqu'à *La boîte aux rêves*. Régent fait œuvre de critique éclairé et d'historien minutieux. Ouvrage indispensable à tout amateur de cinéma.

41. Sadoul, Georges : LE CINÉMA, SON ART, SA TECHNIQUE, SON ÉCONOMIE, 224 p., 26 ill., *La Bibliothèque française*, Paris, 1948.

Après avoir esquissé en cinquante pages une histoire du cinéma, Sadoul donne un aperçu très complet de la technique du cinéma et fait quelques incursions dans l'économie, l'esthétique et l'éthique. Il réussit le tour de force d'être partisan dans le domaine technique. L'U.R.S.S. devient une sorte de leit-motiv, même quand se présence ne se justifie pas, comme dans ce chapitre sur les appareils de prise de vue qui conclut : « Mais l'U.R.S.S. a déjà prouvé que tous retards, dans ces domaines techniques, pouvaient être rapidement rattrapés par *les bienfaits d'une* nouvelle organisation économique ». Sans que nous soit citée une seule caméra soviétique... Il est exact que *La Bataille du rail* a été présenté dans toute l'U.R.S.S., mais c'est là le *seul* film français qu'on y ait vu. Nous sommes toujours prêts à verser des larmes sur la censure américaine, mais qu'on n'oublie pas la censure russe. Même un ouvrage de vulgarisation peut dire la vérité sans blesser personne.

42. Sadoul, *Georges* : HISTOIRE D'UN ART : LE CINÉMA DES ORIGINES A NOS JOURS, 493 p., 102 h.-t., *Flammarion*, Paris, 1949.

[220 ex. sur Vélin 1-200 et I-XX.]

« L'histoire a besoin d'un recul de quelques années pour présenter un minimum d'objectivité », écrit Sadoul dans sa préface. L'historien aussi. En véritable historien, Georges Sadoul nous offre ici une somme de l'histoire du cinéma, un panorama qui n'est jamais superficiel et qui a l'avantage de s'adresser à l'immense public des non-spécialistes qui seraient repoussés par l'apparat scientifique des histoires pour historiens. L'ouvrage est suivi de deux index qui coordonnent le tout, par une précieuse chronologie des principaux films, par une filmographie analytique, et par une biographie et une filmographie nécessairement sommaires de « Cent cinéastes ». Le nombre restreint imposait à Sadoul un certain arbitraire, d'autant plus qu'il a dû choisir entre les contemporains et les ancêtres. Quoi qu'il en soit, l'*Histoire d'un Art : le Cinéma*, est actuellement la meilleure synthèse du septième art.

43. Sedlak, Jan : AKO PISAT PRE FILM (Comment écrire pour le cinéma), 157 p. [en slovaque], *Ceskoslovenské filmové nakladatelství*, Prague, 1947.

Recueil de discours prononcés aux cours du Séminaire des Scénaristes en 1946 par la section slovaque de la Société Générale de Cinématographie Tchécoslovaque. Ces discours sont publiés en slovaque, mais on trouve parmi les auteurs des personnalités importantes du cinéma tchèque : Karel Smrz, historien du cinéma et dramaturge, les metteurs en scène Otakar Vávra et Václav Wassermann.

44. SEQUENZE : Cahiers de Cinéma, dirigés par Luigi Malerba, Cesare Maccari, Parme, 1949-1951.

N° 1 : *La couleur*, textes réunis par Guido Aristarco.

N° 2 : *Les metteurs en scène parlent du film*, par Luigi Malerba.

N° 3 : *Cinéma soviétique* (I), par Glauco Viazzi.

N° 4 : *Cinéma italien de l'après-guerre*, par Guido Aristarco.

N°s 5-6 : *Le film comique*, par Mario Verdone.

N° 7 : *Le cinéma et le catholicisme* (I).

N° 8 : *Naissance du cinéma*, par Antonio Marchi.

N° 9 : *L'homme de lettres au cinéma*, par Attilio Bertolucci.

N°s 10-11 : *Le « divisme »*, par Fausto Montesanti.

45. Sollima, Sergio : IN CINEMA U.S.A., 238 p., 200 ill., *Anonima Veritas*, Rome, 1948.

Ce classement hâtif n'a aucune valeur historique. Une seule conclusion à retenir : « Hollywood est actuellement l'usine la mieux outillée du monde, Mais son entrée est interdite aux artistes ». Cela explique pourquoi *le meilleur film américain de* l'année, *Give us this Day*, est produit en Grande-Bretagne.

46. Spaak, Charles, et Renoir, Jean : LA GRANDE ILLUSION, 185 p., 8 pl., « Les Classiques du Cinéma », *La Nouvelle Edition*, Paris, 1949.

Ce n'est pas sans émotion qu'on revoit les images et le scénario d'un des films qui ont le plus marqué la période entre les deux guerres. Il est encore très difficile de séparer la valeur cinématographique du film de Renoir de son message humain.

47. Stauffacher, Frank : ART IN CINEMA, A SYMPOSIUM ON THE AVANT-GARDE FILM, ETC., 104 p., 16 pl. h.-t., *San Francisco Museum of Art*, San Francisco, 1947.

Ce recueil, préfacé par Grace L. McCann Morley, est d'une tenue exemplaire; sa seule présentation le recommande à l'attention des amateurs de livres modernes, mais les études qu'il nous donne intéresseront les amis du cinéma : Hans Richter trace une rapide histoire de l'avant-garde;

Buñuel reconte quelques souvenirs sur la réalisation du *Chien andalou* et Pommer sur les origines de *Caligari*. Maya Deren a écrit un essai audacieux : « The Camera as a Creative Medium » et John et James Whitney une mise au point théorique : « Audio-visual Music ».Au sommaire vous trouverez encore Oskar Fischinger, Elie Faure, Man Ray, George Leite, Paul Velguth. L'introduction est de Henry Miller (*Cinémonde* en a publié une excellente traduction).

48. Thévenard, Dr P., et Tassel, G. : LE CINÉMA SCIENTIFIQUE FRANÇAIS, préface de Jean Painlevé, 214 p., 104 ill. h.-t., *Editions de la Jeune Parque*, Paris, 1948.

A l'activité du Dr Thévenard, chargé des travaux cinématographiques à l'Institut Pasteur, il faut ajouter cet excellent essai qu'il a dressé avec Guy Tassel. Pierre Thévenard nous apporte surtout les fruits d'une expérience multiforme, d'urologue, de biologiste, de cinéaste qui a touché aux fims chirurgicaux, aux films sur les ultrasons, la centrifugation pltra-rapide, la vipère, la mouche, enfin, qui prend sous sa caméra l'allure d'un personnage cosmique.
Les auteurs ont distingué d'abord, dans la question du cinéma scientifique, l'étude analytique des *mouvements rapides*, à l'aide du ralenti, et l'étude synthétique des *mouvement lents*, à l'aide de l'accéléré. Dans la première nous ne ferons qu'une seule réserve : les rapports entre Muybridge et Marey sont insuffisamment connus des auteurs; Marey est le véritable précurseur et son influence sur Muybridge est très importante (voir *La Revue du Cinéma* n° 9, p. 45). La troisième partie est dédiée à la diffusion scientifique (l'enseignement et la vulgarisation) et une quatrième étudie les cas particuliers (cinéma sous-marin, chirurgical, radiographique). Dans les « perspectives d'avenir », sans parler de la caméra électronique, les auteurs tracent la somme de leurs espoirs dans une technique en plein épanouissement qui rapprochera de plus en plus le cinéma scientifique des intuitions de l'avant-garde.

49. Vlcek, Vladimir : CTENI O SOVETSKYCH FILMOVYCH REZISERECH (Une lecture sur les metteurs en scène soviétiques), 115 p., 32 pl., *Ceskoslovenské filmové nakladatelstvi*, Praque, 1947.

Recueil de vingt études sur l'art et l'œuvre de vingt personnalités du cinéma soviétique : G. V. Alexandrov, L. O. Arnstam, M. E. Chiaurelli, M. S. Donskoï, A. P. Dovjenko, S. M. Eisenstein, F. M. Ermler, S. A. Gerasimov, S. I. Youtkevich, I. A. Pyriev, G. M. Kosinzev, V. M. Petrov, A. L. Ptouchko, V. I. Poudovkine, M. I. Romm, I. A. Savtchenka, etc. L'ateur est un jeune cinéaste tchèque, qui a séjourné plusieurs mois à Moscou.

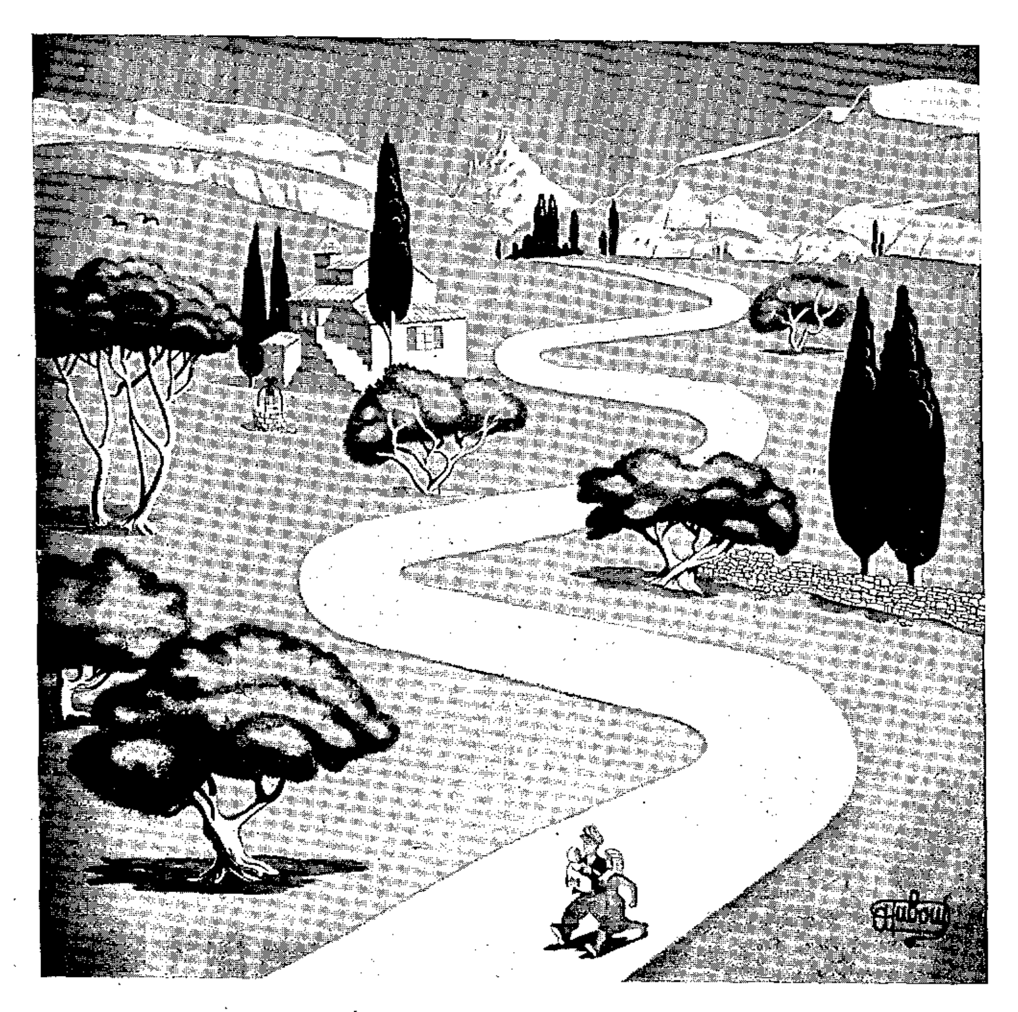
50. Vlcek, Vladimir : DEFILÉ SOVÈTSKÉHC FILMU (Panorama du cinéma soviétique), 141 p., 24 pl., *Ceskoslovenské filmové nakladatelstvi*, Prague, 1947.

Ce livre traite de l'organisation du cinéma soviétique, de son histoire, des écoles de cinéma, des aspects idéologiques et des attributions du cinéma soviétique. On trouvera aussi des fragments de scénarios soviétiques (*Le Cuirassé Potemkine*, *La Mère*, *Le dernier Sujet du Tzar* (Ermler), *Tchapaïev*, *La Jeunesse de Maxime*, etc.).

(*à suivre*)



Toto (à gauche sur la photo) est une des vedettes de NAPLES MILLIONNAIRE (*Napoli Milionaria*), un film de Eduardo de Filippo que l'on peut voir actuellement sur les écrans parisiens (*Production De Laurentiis, distribuée par* Cocinor)



Affiche par Dubout pour *Angèle*

Trois grands classiques du Cinéma français :

ANGÈLE

LA FEMME DU BOULANGER

LA FILLE DU PUISATIER

de Marcel Pagnol DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

démontrent une fois de plus
sur les écrans parisiens que

les chefs d'œuvre n'ont pas d'âge



Les Bernard Brothers dans leur premier film LES NUITS DE PARIS. Ce film burlesque avec Xenia Monty et Raymond Bussières est également la première réalisation de Ralph Baum. *(Production Speva Film,* distribuée par *Jeannic Films)*

CAHIERS DU CINÉMA

Obtainable in Great Britain From

ANGLO FRENCH LITERARY SERVICES

72, Charlotte Street - LONDON W. 1.

Tél. : MUSEUM 2217

•

SUBSCRIPTION :

6 issues	27 s. 6 d.
Single copies	4 s. 6 d.

CAHIERS DU CINÉMA

Dépôt central en Belgique :

LIBRAIRIE DE L'ENSEIGNEMENT

35, Rue de l'Enseignement - BRUXELLES

Tél. : 17-43-86 — C.C.P. 2970.93

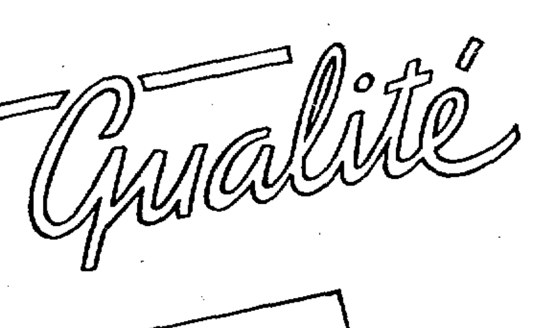
•

ABONNEMENTS :

6 numéros	220 francs belges
Le numéro	40 francs belges



à l'entr'acte
Maintenant
Je reste toujours
à ma place
quand on projette
un film
Jean Mineur
BALZAC 0001
Documentaires
Dessins animés
Films avec vos
Vedettes préférées
CHAMPS-ÉLYSÉES 79 PARIS



ARAC, Imprimeurs, 259, Faubourg Saint-Martin, Paris — DEPOT LEGAL : 2e trimestre 1951 — Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL